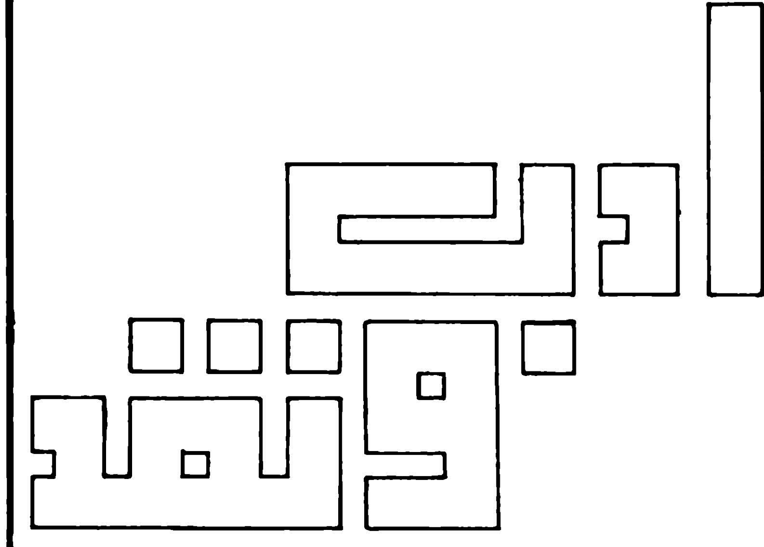
العدد الأول
يناير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

# أدب ونقد

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى





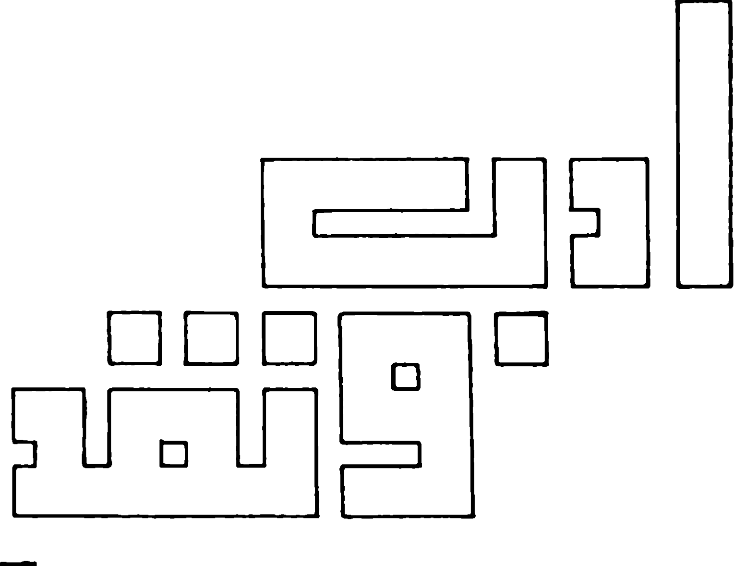
مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد الأول
السنة الأولى
يناير ١٩٨٤
كتاب غير دورى





☐ المراسلات ☐ حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة




يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

## في هـذا العـدد :


- هـذه المجـلة — د. الطاهر احمد مكى ٤
- تلون موت الشاعر — د. يوسف ادريس ٨
- كيف كتب امل دنقل قصائده — احمد اسماعيل ١٣
- قصيدة : وردة من دم المتنبى — للشاعر اليمنى عبد الله البردونى ٢٣
- الأغنية المعاصرة جنس ادبى جديد — د. السعيد محمد بدوى ٢٦
- قصة قصيرة : الثـعلب — فخرى لبيب ٣٩
- بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط — د. ليلى عنان ٤٢
- قصة : ارملة السيد مونتييل — جبرييل غرثيا مركيث، ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الله ٥٥

● عزلة الانسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ — د. حمدي السكوت ٦١

● اسماعيل ادهم او الموت فى الضحى — د. احمد ابراهيم الهوارى ٦٧

● النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية — د. لطيفة الزيات ٨٤

● شعر : قصيدتان — عبد الرحمن السبع ١٠٨

● قصة قصيرة : القدم التى هربت — عامر سنبل ١٠٩

● شعر : السفر — اشرف عامر ١١٢

● المكتبة العربية : تاويل مشكل القرآن — تاليف : ابن قتيبه ١١٣
تحقيق : السيد احمد صقر
عرض وتحليل : د. حامد طاهر

● متابعات

موسيقا : الالتزام والقيم الجمالية فى اغانى الشيخ امام — د. جهاد سامى داود ١٢٤

مسرح : موسم الفضائح المسرحية — فؤاد دواره ١٣٠

سينما : تس .. سليلة الدربرفيل — حسنى حسن ١٤٦

فن تشكيلى : ما قبل المتابعة — عز الدين نجيب ١٥٣

# هذه المجلة

د. الطاهر احمد مكي

تصدر هذه المجلة فى لحظة حاسمة من تاريخ حياتنا ، نحن فيها على حافة أيام مضت ، أجدبت الثقافة ، وجفت ينابيع الابداع ، وران الركود على العقول ، ومالت الاقلام الى الدعة ، وبدا كأن كل شىء قد استكان الى اغفاءة طويلة وعميقة ، لن تجىء اليقظة منها الا بعد سنين .

وما حدث امر طبيعى ومتوقع ، ونتيجة حتمية لقوانين الاجتماع والحياة ، فالثقافة عامل ونتيجة ، تتفاعل مع ما حولها ، تأخذ وتعطى ، تحرك وتنفعل ، وحين لا يكون حولها الا التدهور فى الاقتصاد ، والتخبط فى السياسة، والفساد فى المجتمع، والخراب فى الضمائر، مع الهجوم الامبريالى الصهيونى تصبح صوتا بلا صدى ، وغرسا بلا ثمر ، ولا يلبث الصدى ان يخف ويتلاشى ، ولا يلبث الغرس أن يجف ويتهاوى ، وينتهى الحال الى ما انتهينا اليه .

وزاد من هول ما حدث مصادرة حرية التعبير والقول ، ووأد حركة الابداع والفكر ، واضطهاد الكتاب والمثقفين ، والتضييق على كل صاحب قلم شريف ورأى حر ، لا يبيع قلمه فى سوق النخاسة القائمة ، ولا يتحول الى رقم فى زفة النفاق والمنافقين . والاضطهاد الوان ، والتضييق فنون ، تبدأ بالمحاربة فى الرزق ، واغلاق المنافذ أمام الكاتب فى ساحة القول ، وتنتهى بالسجن والاعتقال والتعذيب .

وأى حركة تستهدف بعث الحياة الثقافية فى وطننا عليهـا ان تقف فى الجانب المواجه لهذه المعوقات ، تقاومها ، وتدعو الآخرين الى مقاومتها ، لانها الخطوة الاولى نحو حياة ثقافية حقيقية مزدهرة وجادة ، وذات نتائج فعالة فى احياء امتنـا .

لكن المقاومة مهما تكن فعاليتها ، وحتى ضراوتها ، تمهد للبناء ولا تقيمه، تستأصل الفساد ولا تبنى الصالح ، تعرى الزيف ولا تقدم البديل ، ونحن فى حاجة الى تجاوز الصراخ والشكوى ، والتهامس بالاسباب والخطـر ، والقيام بخطوة تتجاوز هذا كله ، وتدخل بنا فى مرحلة الايجابيات ، فى دور البناء والتقدم فعـلا .

ولهذا كله جاءت هذه المجلة التى بين يدى القارىء ، لتكون خطـوة على طريق البناء الشاق ، الطويل ، المجهـد .

وقد اردنا بها مجلة تستهدف غايات بعيدة ، وطموحات عظمى ، تحاول ان تتجاوز العقبات والمعوقات ، وتؤمن بان القارىء فى امتنا العربية واع ، يدرك بحسه وذوقه وفكـره ، الغث من الثمين ، ويفرق بين ما يوقظ وبين ما يخدر ، بين ما يحيى ويرتقى بالوعى ، وبين ما يميت ويشيع الظلام ، بين ما هو له ولامته ، وبين ما تصنعه دوائر مشبوهة ، تتخفى وراء اسـماء لامعة حينا ، ودعاوى براقة حينا آخر ، ولكن غايتها فى نهـاية الامر ، ان تنحرف بالمسيرة ، وان تشـد كل ابداع اصيل .

ولتحقيق ما نصبو اليه ، فاننا نتحرك فى نطاق مبادىء نطرحها بـدءا على قرائنا ، ولهم ان يناقشوها معنا ، وان يضيفوا اليها ، او يجتزئوا منها ، او يعدلوا فيها .

واولى هذه المبادىء ان ما بين ايديهم مجلة شعبية ، مجـلة اهالى ، لا تدين بوجودها لاية هيئة حكومية ، ولا تتلقى عونا من اية جهة رسمية ، ولا يقيدها فى حركتها الا الصالح العام وحـده ، وتعتمـد فى قوتهـا ، وتطورها ، وقدرتها على تحقيق رسالتها ، على قرائها وحدهم .

وهى تستهدف القارىء فى المقام الاول .

تستهدفه قارئا ، فتقدم له فى كل عدد الوانا من حركة الثقافة فى مصر ، ريفها ومدنها ، وفى العالم العربى على امتداده ، وفى اى مكان يتكلم العربية ، مهما بعد ، والوانا من ثقافة العالم باجمعه ، دون ميز ، عنصرى او لغوى ، يتيح لثقافة معينة ان تأخذ الحجم الاوفر ، او العناية الاكثر ، لان المتحدثين بهـا هم الاقوى ، وان تغفل ثقافات اخرى جادة ، وفيها الجميل والجيد والاصيل ،لان اهلها ضعفاء فقراء ، او هادئين مسالمين .

وانطلاقا من هذا المبدا سوف تقدم المجلة على الدوام الوانا من الثقافات الاجنبية ، دراسات وابداعا ، ادبا ونقدا ، شعرا وقصة وبحثا ، مترجمة عن اصحابها ، او اعمالا يقوم بها المتخصصون العرب انفسهم .

وهى لا تقف عند الحاضر وحده ، ولا تدير ظهرها للماضى كله ، فمن لا ماضى له ليس له مستقبل ايضا ، ولا شىء يبدأ من فراغ ، ومن هنا يجىء اهتمامنا بالتراث ، وفيه الكثير المشرق ، والجانب الاكبر من روائعه لما يزل مطمورا ، نقدمه بروح العصر ، وندرسه فى ضوء مناهج العلم ، ونخضعه لمطالبنا الحاضرة والعاجلة ، لان الماضى والحاضر والمستقبل يجب أن تتجه كلها لخدمة الانسان العربى ، ولصالحه ، دون ان تسترقه ، أو تقيد حركته نحو الافضل والاجمل .

وهى مجلة تتجه الى العالم العربى كله ، لا تـؤمن بالاقليمية الضيقة ، وتأمل ان تجعل من صفحاتها منبـرا لكل المبدعين من ابناء الأمـة العربية ، وتحمل بدورها هموم المثقف العربى من اجل نضاله فى سبيل أمة واحـدة ، تظلها الديمقراطية واحترام الانسان من اجل الاشتراكية فى خاتمة المطاف، وتأمل ان تسفر بين مختلف الاقطار العربية ، وان تكون لهم منبرا صادقا ، يطلون منه على أمسهم ، ويتعرفون الى حاضرهم ، ويتعارفون على صفحاتها قراء وكاتبين ، ومعها يستشرفون غدا اكثـر اشراقا ، واقل معاناة ، وتأمل ان يجعل منها المثقفون العرب مجلتهم التى يقراونها ، ويناقشونها ، وحتى يعترضون على ما فيها ، ان وجدوا بين صفحاتها ما يستحق الاعتراض .

وهى مجلة تتسع لكل فكر قومى تقدمى شريف ، ومع أننا نرى أن الادب لا ينفصل عن الحياة ، وانه يستمد اهميته ونبله بقدر ما يسهم فى تطويرها، لكنها لن تغلق صفحاتها فى وجه اى ابداع جيد ، أو فكر متميز ، يساعد على تحريك الجمود الذى تعيشه حياتنا ، حتى لو اختلفت مع صاحبه فيما يحمل من مضمون .. ولو اننا على ثقة ان كل ادب يحمل وعيا وحساسية عاليين لابد وأن يفتح بابا لمستقبل الانسان العامل على هذه الارض .

ونحن ننحاز للمهنج الاجتماعى فى النقد ونسعى الى شرحه وتطويره وتاصيله فى واقعنا الادبى والفنى والعـربى ، ومع ذلك نعـد الا نتعصب لمدرسة ادبية بعينها ، ولا لمنهجنا النقدى ذاته ما دام الآخرون الذين سنفتح لهم صفحاتنا يخدمون فى نهاية الامر الغاية النبيلة التى نسعى اليهـا : ازدهار الحياة الثقافية فى وطننا واثرائها .

ويعنى ذلك بالضرورة ان الاراء التى ترد بالمجلة لا تعبر عن رايهـا بالضرورة ، وكلهـا تقبل المناقشة ، لان احتكاك الافكار ، وتصارع المناهج والرؤى يحيى الاصيل ، ويجعله أكثر تألقا واقوى اريجا ، ويميت الطفيلى والمتسلق ، وما قام على غير اساس ، ويعريه مما يحتمى بـه ، أو يتخفى وراءه ، من زيف أو نفاق أو ادعاء .

وسنحاول ان نقدم خير ما فى عالمنا العربى من مفكرين وادباء ونقاد ، فى المجالات المختلفة ، نستحثهم ، ونستقطر افضل ما عندهم ، ولكن المجلة لن تكون وقفا عليهم وحدهم ، وانما سوف تتيح ، اوسع فرصة للكفاءات الشابة ؛ والمواهب الواعدة ، لتحقق ذاتها ، وتقدم خير ما عندها ، وكل ما تطلبه منهم ، جدية فى العمل ؛ واصرار على الابداع ، والارتفاع بمستوى ما يكتبون .

هل بين ما قلناه ما يحتاج الى اعادة تأكيد ؟ بلى ! .

ان هذه المجلة سوف تدافع بكل ما تملك عن الديمقراطية ، وحرية التعبير والعقيدة ، لها ولغيرها ، وترفض كل اشكال القيود ، الظاهرة والخفية ، على حياتنا الثقافية ، لانها تراها العائق الاكبر ، فى سبيل ازدهار حياة ثقافية جادة ، نتجاوز معها مرحلة الغثاثة والتفاهات .

وثقتنا فى الانسان العربى كبيرة ، قارئا ومبدعا ، وسنعمل جهدنا على ان نقدم له الزاد الذى يبحث عنه والنافذة التى يطل منها ، والوسيلة التى يدلق على صفحاتها همومه وافكاره وآماله .

ولن يخيب رجاؤنا فيه ، وسوف نسعى بكل ما نملك ان لا نخيب بدورنا رجاءه ! .

د. الطاهر احمد مكى

# قانون موت الشاعر

د. يوسف ادريس

منذ أن مات نجيب سرور ويحيى الطاهر عبد الله وصلاح عبد الصبور وامـــل دنقل .

منذ ان مات المتنبى وابو العلاء .

منذ أن مات الحلاج وهيمنجواى وجاليليو وشى جيفارا وأنا اتساءل : لمـــاذا يمـــوت الشـــاعر . ؟ .

هل يموت لان القبح يسود ، والجمال يتقلص ويتقبح ، هل هو ينتحر بالارادة لانه ييئس من العالم وييئس العالم منه ؟

هل يموت من فرط حبه للمغامرة وارتياد المخاطر وعشقه للخطأ والخطر والخطـــل .

هل يموت مهموما لان الالم فى الدنيا اكثر واصبح يتكاثر اكثر ؟ .

هل يموت ليقول للعالم بموته كلمة عجز عن قولها بحياته ؟

هل يموت لان السر الذى جعله ينطق شعرا ومثلا وحياة غدر به ؟ .

أم لان من يخونونه ويخونونه ويرهبونه ويأكلـــونه حيـــا بعـــد ان عجزوا عن قهر نتاجه ، هل لانهم تكاثروا عليه ، وقل من حوله المناصرون والمؤيدون والفاهمون ، هل يموت لهـــذا السبب ؟ .

أم ان موت الشاعر حـــدث مثل غيره من احداث الحياة ، لا معنى لـــه بالمرة .. عبثا يولد الشاعر ، عبثا يقول الشاعر ، عبثا يموت الشاعر ؟ ! .

أم ان موت الشاعر علامة كعلامات يوم الساعة ، دق كونى يعـــلن نهـــاية حقبة ، او ينذر بالهبوط الى حقبة ؟ .

ام يموت الشاعر لانه لم يعد يتلقى من الناس حبا ، مخنوقا بالحسد والكراهية من حوله ، غريب الدار فى داره ، عديم الاهل فى اهله ، بلاوطن وهو فى وطنــه ؟ .

ام ان حياة الشاعر جملة محدودة الحجم والطول ، مــذ خلقت ينتهى منهــا وتنتهى منه مع آخر نفس من انفاسه ؟ .

ابـــــدا ...

ابدا لا يموت الشاعر لانه اصبح الاضعفامام اعدائه ، فاعداء الشاعر كاعداء الحقيقة ، مزيفون ومزيفون ، وما قتل الزيف ابدا حقيقة .

ولا يموت الشــاعر ابــدا من كثرة الخناجر ، فخناجر أعداء الشاعر مبارد ، تشحذ نصله ، وابدا لا تكسره ، ونصله حاد وثاقب يغمد حتى يصل الى ما بين الصلب والترائب ، وابدا لا ينثنى او يتكسر ...

ولا السرطان يقتل الشاعر ، فالسرطان حياة مغلوطة . تقضى فقط على حياة مغلوطة ، اما الحياة الحياة ، الحياة الشاعرة ، فلا تقضى عليها ابدا اى حياة ، حتى لو كانت مغلوطة .

وحتى الموت لا يميت الشاعر .. وانا شخصيا ولو انى لست بشاعر الا ان اعذب قبلة نلتها فى حياتى ، قبلة موت نلتها وانا ميت ، اذ كنت قــد مت فى غرفتى المغلقة ، ودخلت على زوجتى فوجدتنى قد توقفت عن التنفس واطرافى كلها مشلولة ، وجسدى يبرد ، وبدلا من أن تدب بالصوت،ومضت فى راسها فكرة قبلة الحياة ، فملأت صدرها بالهواء وقبلتنى ونفخت فى روحى وبعد دهر بدات آخذ اول نفس بعد رحلة الذهاب والاياب .

وحياة الشاعر تذكرة ذهاب وايلب بين الحياة والموت ، يحيا وراسه على يــده ، يقــول الكلمة وهو مستعد أن يلاقى الموت جزاءها ، وقد يذوق الموت والاعدام ، وقد يموت فعلا .

ولكن الموت ابدا لا يميت الشاعر .. بل الجنون نفسه ، ولا الجن ، ولا الفاشست ، ولا السى آى ايه C.I.A ، ولا مخابرات القــذافى او السعودية ، لا هتلر ولا شارون ، ولا انس ولا جــان يستطيع أن يقتــل الشـــاعر ....

فالشاعر قد ولد ، ويوجد ، وظاهرة بيولوجية سوسيولوجية خارقة لانــه هو الذى يقتل هؤلاء جميعــا .

هو الكرة البيضـــاء والجسم المضــاد الذى تلازم وجوده مع وجــود الحياة ، حاميها ، وراعيها ، المستنفر للدفاع عنها وبالذات لو تلخصتفى كلمة واحدة هى الحرية ، حرية الانسان ، الشـــاعر هو الذى يقتل اعـــداءها ، يفنيهم ، بكلمة يبيدهم لتبقي الحياة ، وتثمر الحياة ، وتحيا الحياة ..

بل حتى الحب لا يقتل الشاعر ، ذلك الساحق الماحق المتوهج الشجاع الخبيث الارعن الماجن الزاعق المتهامس المتعطش ، يستقطر متشقق الفم من الظما ، اللذة ، أبدا لا يقتل الشاعر ..

فالحب يحي الشاعر ، والحب الناجح يحيله لمغن ، والحب الفاشل يجعله فيلسوفا والعشق المجنون يحيله قيسا .

الحب ، ايضا ، لا يقضي على الشاعر ..

**اذن ماذا يقتل الشاعر ؟ !**

هكذا كلما مات شاعر ، واقصد بالشاعر الشاعر ، الشاعر الظاهرة، اقصد الفنان او الكاتب او المكتشف ، كلما مات احدهم ، وجدت السؤال يحوم موجات تساؤل اثر موجات تحيط براسي ، اذ هكذا احزن على الشاعر.

واسأل لماذا يموت الشاعر ؟ .

والى الآن وانا اسأل : لماذا يموت الشاعر ؟ !

ولانى لا اعرف ، فان اتصور ان الشاعر ، شاعر الظاهرة ، عين من عيون البشرية ، رؤيا خاصة جدا للكون والحياة والدنيا ، لا يراها احد سواه ، وهو يرى الجميع بها ، بل يرى بها ما لا يراه الجميع .

ويرسل الاشارات تلو الاشارات . والقصائد تلو القصائد ، والقصص تلو القصص ، والابداعات والمسرحيات والسيمفونيات والباليهات ، والنداءات وفي عصره قد يسمع ، يسمعه ربما كثيرون،وكثيرون جدا قد يروا رؤيته ، ويتبنوا عينه ، ولكنه يظل لا يحس بان احدا يشاركه الرؤى او الرؤية . سهل تماما ان يتواصل معنا الشاعر فلديه الوسيلة : شعره . وصعب تماما أن نتواصل نحن مع الشاعر فليس لدينا الوسيلة له ، فنحن نراه ، وهو لا يرانا ، ونحن نسمعه وهو لا يسمعنا ، وقد نهتف له ونلوح ولكنه يهز راسه وكانما يقول انكم تلوحون لي وتهتفون على الشيء الخطأ ، فليس هذا ما اريد قوله .. انا اريد . ويخرج لنا قصيدته أو قصته الجديدة، ونهتف ونلوح ويهز راسه ، غير يائس .. ويحاول أن ينقل لنا رايه ورؤياه مرة اخرى.

ونحن نحبه ، ونرعاه ، ونحدب عليه ، ونفخر به ، وحبيباته يأخذنه ويعتصرنه حبا بين اذراعهن .

**وكانما نفعل هذا كله للسبب الخطأ ..**

**فنحن لا نراه ابدا كما يرى نفسه وكما يرى الدنيا ...**

قد يراه الناس بعد عام او مائة عام ، ولكننا ، نحن الذين حوله ، نحن الذين انوفنا مثل انفه ، وله شعر كشعرنا ، وهو رائح غاد يجلس معنا على « ريش » ويكرع معنا الكونياك الحامض ، نضحك لنكاته المرة باعلا الاصوات ، ونهتف لحياته بالحناجر .. وكانما ايضا نفعل هذا كله للسبب الخطأ ...

او بالاحرى للسبب غير المضبوط تماما ..

وحين ييأس الشاعر ان يشاركه ، واحد منا فقط ، او واحدة ، تمام الرؤية ، الرؤية التامة ، يموت الشاعر ..

**اجـــل ..**

**يموت الشاعر حين ييأس من ان يشاركه احد الرؤية ، تمام الرؤية .. ولست هنـــا فى مقام ايضـــاح رؤيـــة امـــل دنقـــل .**

فما حصلته منها نتف متفرقة .

نتـــف .

يـــا لهـــا من نتف ، ازدرد البيت ، أو المعنى ، ذلك المحمـــل بكم من التكاثف والحكمة واللذعة او المرارة ، ابدا ليست مـــرارة الحنظل ، ولا مرارة الافيون أو الصبر ، ربما هى احلى انواع المرارة ، فمن مرها يصنع خمر الجنة ، وعتيقتها يضيء بما فوق الاحمر وما تحت الاحمر وقلب الاحمر ، ورائحتها اشم فيها رائحة العطر العربى الذى كان يفوح كلما فتحت جدتى صندوقها الذى دخلت بـــه .

**كـــان مـــرا .**

**كـــان حلـــوا .**

**كـــان صلبـــا .**

كان مثاليا تماما لانه يأبى ان يرى الانسان ، وذلك المخلوق السامى ، غـــير مثالى ، غير عف ، غير شريف ، غير صادق ، غير نبيل ..

تأملوا معى هذه الكلمة .. نبيل ..

ارجعوا معى الى عهود كانت البشرية فيها تحب بلا نبل ، ثم جاءها شاعر ، نحت لها الكلمة ، النبـــل .

رؤيا خاصة جدا ، موجودة ، أو غير موجودة ، لا يهم ، فهو ، برؤياه ، بشعره ، اوجدها .

ومنذ اوجدها والبشرية تتطلع اليها ، ترتديهـــا وتستعملها ، تتأملها ، تقيس بهـــا ، تصبح بهـــا ارقى واروع ، وجـــديرة حقـــا بذلك الجنس الفريد : بنى الانســـان .

هذا هو الشاعر ، وهذا هو الشعر ..

وامـــل دنقـــل الرؤية ، كان رؤية مســـتحيلة ، مســـتحيلة ان يراها سواه والا لكنـــا جميعا امـــل دنقـــل . هو وحده الذى كان يراها ، يراها بوضوح شديد ، وحين صاحبته اكثر واكثر ، وفى اخريات حياته ، كنت لـــه رفيق كل يوم وكل نميمة وكل قهقهة عالية ، بدأت اخاف من رؤياه المستحيلة ، اذ كنت قد قد بدأت اراها ، وبدأت تحتل على تفكيرى .. حتى أنى رفضت تماما ان اقـــرا قصيدته « الجنوبى » الاخيرة ، فقد كنت متأكدا تماما أنى لو قرأتها لاكتملت الرؤية ، ولمت مثله ومعه .

فاعذرنى يا امل لانى لم امتلك شجاعتك للاستشهاد فى سبيل رؤياك .
وحتى لو قلت معتذرا لانى آنا الآخر اريد ان اموت شهيد رؤيتى ، فالعذر اقبح من الذنب .

ايها السادة ...

نحن فى حضرة عبقرية انتهت حياتها منذ ايام ، والى الف عام من الآن، الى مسافة تماما مثل التى كانت بين المتنبى ودنقل ، سنظل ننتظرها .

ولن اطلب منكم الوقوف حدادا .

فنحن اذا وقفنا حدادا سيكون الحداد على عصر طويل قادم ، حدادا على العصر الذى سيمضى حتى يشب فيه رجال لهم شيم الرجال الذين كان يراهم امل دنقل ، وكرم الرجال الذن كان يحلم بهم امل دنقل ، وشرف ونبل وانسانية وشجاعة ورقة الرجال الذين استشهد امل دنقل وهو يراهم ، هم البشر ، ويحلم برؤيتهم ، وكنا نحن صغاراً .

فلم نرهم .

ولم نره .*

د. يوسف ادريس

---

* نص الكلمة التى القاها الكاتب فى الحفل الذى اقامه حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى لتابين المرحوم الشاعر امل دنقل .

# كيف كتب أمل دنقل قصائده

احمد اسماعيل

اذا كانت الكتابة هي « اغتصاب العالم باللغة » ــ كما عبر « دوربنمات » ..

فما هو الشعر ؟

ــ يجيب اليوت انه « التركيز » فى اعمق اعماق التفاصيل. والقدرة على رؤية العظم وملامسة النخاع . ويضيف مايكونسكى « انه صياغة الغد ــ المستقبل ــ بلغة المضارع ــ الحاضر ، ومن اجل ذلك فانا إبحث عن لغة جديدة » !

ولعل محاولة السعى وراء التعريفاتللوقوف على ذلك المعنى ــ الشعر، لن تزيد الأمر الا غموضا وتعتيما لأن كل تجربة شعرية تحوى قانونها ولغتها ورموزها ، وكل شاعر يعرف الشعر طبقا لرؤيته هو .. ومدى اتساعها وقدرتها على التعبير والغوص والشفافية والاجتياز ، ومن ثم يسهل الولوج الى خضم التجربة ، والاقترابمن قسماتها ، وملامسة اعضائها وعناصرها، ومن ثم ايضا يصبح السؤال عن المعنى المطلق للشعر لغوا فارغا ، كأننا نسأل عن المعنى المطلق للحياة !

يجب أن نعرف اذن كيف نصيغ الاسئلة ــ كما يقول جارودى ــ وكيف نرى الأشياء فى « كلياتها » فنحن لا نرى المسافة بين الابتسامة والشفه ، ولا نحدد الفراغ بينالشعر واللغة ولا نستطيع أن ننزعالشاعر عن تجربته .

انه الشاعر ــ التجربة ــ القصيدة تماما كما حدق فان جوخ فى لوحته وراح يختبر اللون والسطح والفراغ ويصرخ «يا الله انها الابجدية الناصعة»

ومنذ ان اصبحت مهمة النقد غير قاصرة على قراءة ابـداع الشـاعر فقط ، بل تجاوزت هذا الاطار الضيق الى الشاعر ذاته ، والدراسـات التحليلية والتشريحية لنفسية الشاعر وحياته الخاصة والعامة لم تتوقف .

فعندما صرخ الناقد الفرنسى « تودى » فى وجه صديقه الفيلسوف جان بول سارتر متسائلا كيف اضاع الأخير وقته فى كتـابة مؤلفـه الضخم عن الشاعر المتمرد الكبير « جان جينيه » قديسا وشهيدا متناولا حياته ولهـوه وعبثه وتشرده وعبقريته اجابه سـارتر « يـا صديقى .. لقـد اردت ان اعرف ماذا كتب جان جينيه ، ورأيت ان مجـرد قراءة اشـعاره واعمـاله المسرحية ليست كافية على الاطلاق » !

علينا اذن أن نقطع الرحلة بين الشاعر وقصيدته حتى نعرف مـاذا كتب ، خاصة وان القراءة لم تعد كافية ، وعلينا ايضا ان نسافر فى ذاكـرة الشاعر حتى نستطيع الامساك بقانون تجربته وحل طرفى هـذه المعـادلة الموجعه ــ الشـاعر ــ التجربة ، حتى لا نخطىء الأجابة مرتين !

الاولى عندما نسأل .. والاخرى عندما نجيب .

فماذا عن امل دنقل .. الشاعر .. التجربة .. القصيدة .

*** ايهـا الشـعر ..**

**ايهـا الفـرح المختلس !**

« العهـد الآتى »

كان ذلك فى صيف عام ١٩٧٥ ، عندما وجه اليه احد الصحفيين سؤالا عن معنى الشعر ، وتوقف امل دنقل عن مداعبة خصله شعره الجانبية ، واتسعت حدقتى العينين فجاة ، وقال له **الشـعر يا سـيدى هـو بديل الانتحـار »** !

هكذا ظل امل دنقل يموت كل يوم عبر ثلاثين عاما من الشعر ومنـذ ان عرفت الكلمات طريقها الى قلبه . فلم يكن الشعر بالنسبة له خلاصـا كما كان بالنسبة لصـلاح عبد الصبور ، ولم يكن صـلاة كما كان بالنسبة لاحمد عبد المعطى حجازى ولكنه نقيض الحاضر ونفيه ، هو العهـد الآتى على أنقاض الحاضر وتضاريسـه الموحشة والباعثة على المـوت ابدا ، هو الرفض الواعى ، والتجاوز النبيل ، لأن الانتحار هنا لا يعنى الهروب بل يعنى الاحتجاج ، والموت هنا لا يعنى العدمية بل يعنى التجاوز والتواصل والامتداد .

لم يكن امل دنقل متفائلا ــ ولم يكن عبثيا . وقد سئل الشاعر احمد حجازى عن امـل دنقل فى حديث له فى مجلة النهار البيروتية عـام ١٩٨٠ فأجاب « اننى اخشى عليـه من عدميته » وقد علق امل على قول حجـازى ساخرا « لقد اراد احمد حجـازى ان يوارى خوفه على نفسه لاننى اراقب اندفاعه نحو التجريد والعدمية . كيف كان يرى العالم اذن ؟

يجيب امل دنقل « اننى ارفض الرؤية الهرمية للاشياء وان يكون النسر اقوى الطيور والصقر احدتها والبلبل اعذبهـا ، فانا لا انهم مجتمعا ينجب

شاعرا جيدا ولا ينجب كتابا كفؤا ، اننى مؤمن بالتجانس ، والهارمونية ولا اتآلف مع التفاوت والتجزئة » .

ولعل ذلك يكشف عن مدى اتساع تلك البصيرة النافذة وراء اشعار أمل دنقل ، وكيف توحدت تجربته والتعبير عنهما الى حد التنبؤ والاستشراف ومطالعة الغد . فلم يعرف امل دنقل معنى الاستقرار طيلة حياته ، ولم يفعل شيئا سوى كتابة الشعر .

فمنذ ان غادر قريته ـ قادما الى الاسكندرية ثم القاهرة .

عاش حياة البسطاء ، وظل عنوانه « مقهى ريش ـ ميدان سليمان باشا » لا يحمل اوراقا ، ولا يحلم بغير الشعر . ولا يمتلك بيتا حتى بعد زواجه فى عام ١٩٧٨ .

وظل ينتقل بين الفنادق والحجرات المفروشة حتى استقر على سريره الابيض فى معهد السرطان .

لم يكف لحظة واحدة عن كتابة الشعر ، كان يكتبه على علب الثقاب وهوامش الصحف اليومية وعلب السجائر ، وعندما يكتب يمتنع تماما عن عن تناول الطعام ، وتبدأ رحلة الانتقال من مقهى الى مقهى ، ويظل يشرب فقط دون اهتزاز ودون غياب ، وكان يسمى هذه الحالة « بالمعايشة النصفية » للواقع .

وعندما يشتد التوتر يهرع الى المقهى التابع خلف عنوانه الدائم ليلعب النرد ـ « الطاولة » ، وكان يؤكد دائما انها تخلصه من «التوترات الهائلة»! والغريب ان ملامح وجهه كانت تتغير ، وفى احدى المرات عام ١٩٧٦ استطاع الفنان الدسوقى فهمى أن يرسم له صورة بورتريه » اثناء اللعب وظل امل يعتز بهذه الصورة ، كما كانت محل اعتزاز الراحل صلاح عبد الصبور ونشرت فى مجلة الكاتب فى نفس العام مع قصيدة سفر الف دال .

*** اننى اول الفقراء الذين يعيشون مغتربين .**

**يموتون محتسبين لدى العزاء .**

هكذا كان يرى نفسه ، لم يعرف الوظيفة ابدا ، ومن المفارقات العجيبة ان يوسف السباعى اصدر قرارا بتعيينه فى مؤسسة دار الهلال كاتبا وصحافيا عام ١٩٧٤ ، ولا يزال هذا القرار باق فى سجلات المؤسسة ، ولكن امل لم يذهب قط ، ولم يتسلم وظيفته الجديدة وظل اسمه بين اسماء العاملين بمنظمة التضامن الاسيوية ، والتى لم يذهب اليها الا لتقاضى مرتبه الذى لم يتجاوز الاربعين جنيها حتى مات . لم يكن هناك ثمة مصدر للدخل سوى هذا المرتب الضعيف ، رغم العروض التى قدمتها العديد من المجلات والصحف العربية كى يعمل بها وكان يقول ساخرا « **اننى لا افهم كيف اكون شاعرا وشيئا آخر ! »**

وفى احدى « ليالى التوفيقية » ، جاءت مجموعة من المثقفين العراقيين وظلوا يحاورونه حتى الصباح ، وسأله احدهم لماذا لا تسافر

بعيدا عن مصر ، فقال له امـل « لانني احب الشعر » ، واندهش السائل وقال له « سوف تكتب الشعر هناك » ، وضحك امل عاليا وقال « من ايـن لك بهذه الثقـة ايهـا الصديق » .

## * ارشـق فى الحـائط حـد المطـواه

### العهـد الآتى

كـذا تبـدا لحظة الميلاد .. يحتضن الفكرة فى اعماقه زمنا طويـلا ، ويظل على اتصال دائم بها ، يتحدثاليها عبر الكلمات النثرية ، ثم تبدأ لحظة « التكثيف » وهنا يكون الالم عظيما ، والوجع لا يحتمل ، فيشرع فى « الكتابة الاولى » وتتحول الحروف الى سلاسل ، وتضيق رقعة الفـرح ، فيرتـد ثانية الى نفسه ويبدا فى الكتابة ثانية — وهى الاولى على الورق ، وتطـول القصيدة ، وتنأى بقلب شاعرها عن هـذا العذاب الفج ، وتبـدا مرحـلة « المساس » فتكتسب الكلمات قدرتها وشاعريتها واخيرا مرحلة «المونتاج» او « اليـد القاسية » كما اطلق عليها حتى تأخذ القصيدة شكلها النهائى . والغريب ان هذه المرحلة لم تعرف الانتهاء عند امل ، فجميع قصـائده كان يحلو له ان يغير فيها ويحذف منهـا .

كان ذلك فى صيف عام ١٩٧٥ ، وكان امل يعيش اشد الفصول حزنا وكآبة فقد غادرته صديقته البولندية ، والتى قدمت الى القـاهرة لتحصل على رسالة المجستير فى اشعاره ، فاحبته واحبهـا ، وعندما سـافرت الى وطنها شرع يكتب فى قصيدته الرائعة سفر الف دال — او سفر امل دنقل ، فراح يرسم نفسه وحزنه ووحدته ، ويرثى حاضره .

وقد عشت مراحل كتابة هذه القصيدة ورايت كيف تعذب امل ، واختل توازنه اكثر من مرة ، وانا ارقب تطور الفكرة النثرية مرورا بالمراحل السابقة حتى الشكل النهائى .

كان امل يتابع تفاصيل معاهدات فض الاشتباك الاولى والثانية ، ويستشعر خطرا سوف يهدد كيان الوطن كله ، وكان على ثقة ان الصهاينة قادمون الى هذه الأرض المقدسة ، وما يجرى ليس الا تمهيد الأرض وتقليل المسافات . وكان يتحدث عن ذلك بصوت مرتفع .

تقول القصاصة الأولى :
تسألنى بائعة الكبريت .
عن اعداء الوطن المقهور متى ياتون .
فقلت لهـا : نامى

فعدو الوطن المقهور سيختتن الليلة تحت جدار المبكى

ثم لم يلبث أن انقض على القصاصات ، وراح يمزقها ، وبدا عدوانيا كما لم اعرفه من قبل ، وربما تكون المرة الاولى التى شاهدت فيها دموعه ، وكان يعتز بنفسه ورجولته ، ومشينا سويا طوال الليـل .. لا نتكلم .. وفى الخامسة من صباح نفس اليوم ، جلسنا نشرب الشاى فى مقهى بشارع محمد على ، واخرج علبة ثقابه وكتب عليها :

كان يكتب فى هذه الزاوية .

كان يكتب والمراة العارية .

تتمشى بين الموائد تعرض فتنتها بالثمن .

عندما سالته عن الحرب قال لهـا : لا تخافى على الثروة الغالية
فعدو الوطن ــ مثلنا يختتن .

مثلنا يعشق السلع الاجنبية ، يكره لحم الخنازير .

يدفع للبندقية والغانية !

سفر الف دال

وتبلغ الرؤية ذروتها ، ويشتعل الشعر اشتعالا فى صدره وقلبه وتتزاوج الاشياء ــ المراة والوطن ــ الارض والابناء ــ الحب والحلم ــ وتتضافر كل عناصر الحركة لتدفع بالصوره الشعرية الى الغرور والتمرد والدفقة الثائرة .. ويأتى الشعر صراخا والما ونزيفا :

« كان يكتب فى هذه الزاوية .
كان يكتب والمراة العارية .
حين دعاها فقالت له انها لن تطيل القعود .
فهى منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود
عن اخيها المحاصر فى الضفة الخالية .
عادت الأرض لكنه لا يعود
وارته له صورة بين اطفاله ذات عيد
وبكت !

سفر الف دال

* **الالتزام .. ضد من ؟**

ظل امل دنقل ظاهره محيره لأجهزة الأمن الرسمية فى بلادنا ! فقد اعتبرته فى مرحلة مبكرة شيوعيا وقامت بفصله من الاتحاد الاشتراكى بالاسكندرية عام ١٩٦٤ . والطريف ان امل لم يكن عضوا بالتنظيم فى هذه الأثناء !

ثم فى مرحلة متقدمة ، اعتبرته احد دعاة القومية العربية ، ومنعته من التعامل مع الاذاعة والتليفزيون ومنعت اشعاره من النشر فى المجلات والصحف الرسمية .

وفى كل مرة كان امل يلقى عنتا وتجاهلا وحصارا من اجهزة الدولة ، رغم تنوته الشعرى ، وتجاوزه لكل ابناء جيله من شعراء الحقبة . كان امل دنقل يرى ان الشعر هو « العالم الجميل والموازى لذلك الواقع القبيح » ويرى ان تقدم المجتمعات لن يأتى الا عبر الوعى الاجتماعى الذى يرتكز على اسس العلم واسباب الحضارة . كان مؤمنا بالحرية الى حد الموت فى سبيلها ، وكان يجاهد ان تكون كلماته اكثر ايلاما وتحديا لمعنى السلطة وعقوتها ــ واستطاع ان يجسد هذه الرؤية فى سفره العظيم حتى نكاد نلمس مناضلا يحمل مدفعه وليس شاعرا يلوح بكلماته :

قلت فلتكن الريح فى الأرض تكنس هذا العفن .
قلت فلتكن الريح والدم .
تقتلع الريح هسهسة الورق الذابل المتشبس .
يندلع الدم حتى الجذور .
ثم يصعد فى السوق والثمر المتدلى .
ليزهرها .. ويطهرها .
ثم يعصرها العاصرون نبيذا يزغرد فى كل دن
قلت فليكن الدم فى الأرض نهرا من الشهد ينساب — تحت فراديس عدن .

.. ولم يكتف امل بهذا الرفض ، بل راح يحدد موقعه من هذه المذبحة المقبلة ، ويرى نفسه بين القادرين على دفع حركة الحياه الى قلب التاريخ :

هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء .
لهم تتطيب .. يعطونها الحب ، تعطيهم النسل والكبرياء .
قلت لا يسكن الأغنيـــاء بهـــا .

ألاغنياء الذين يصوغون من عرق الاجـــزاء نقود زنـــا ولآلىء تاج — واقراطة غاج ، ومسبحة للرياء .

هكذا يتحدد الرفض ، ويتفرد الالتزام ، فليس هناك رؤية انصــع من هذه الرؤية ، ولم يقف شاعر عند بوابة التزامه وانتمائه — كما فعل امل دنقل — وهو الأمر الذى دفع باجهـــزة الأمن ان تكتـــب فى احد تقـــايرها عام ١٩٧٧ — وكنت معتقلا فى هذه الأثنـــاء واطلعنى عليه احـــد الضباط « ان امل دنقل ينادى بضرورة العنف الآجتماعى وهـــو الامر الذى يهـــدد السلام الاجتماعى واستقرار الطبقات » — وعندما خرجت من المعتقل ، نقلت اليه ما اطلعنى عليـــه الضابط .. فقال لى اننى أعرف من الـــذى كتب ذلك التقرير .. ورفض ان يقول اسمه !

**✱ عادات .. وطقوس :**

كان امل يستيقظ فى الثالثة ظهرا !

ويبدأ حياته — بعد ان يقرأ فى غرفته — فى السابعة مساءا .

يذهب الى المقهى ليتسلم خطاباته ويعرف اخبـــار من سالوا عنه ، ثم يذهب الى « الاتيليه » لاستلام خطابات او دعوات جديدة وفى العاشرة يجوب الشوارع بقامته الفارعة ومشيته الهـــادئة المتأملة .. يستقر خلالها فى احدى المقاهى الليلية حيث اصدقاءه ومعارفه وفى الخامسة يحتسى قهوته الأخيرة فى التوفيقية ويشترى الجرائد والمجلات .. ويعود الى غرفته !
وقد لا يعرف البعض أن امل دنقل كان يترنم بالشعر طوال مسيرته وكان يحفظ اشعار الآخرين ويتلوها فى جلساته وكأنه قائلها .. كان لا يحب ان يقرأ اشعاره للآخرين ويحب أن يقرأ اشعار الآخرين فقط . وكثيرا ما تمنى ان يكتب بعض القصائد التى كتبها شعراء غيره . كان يحب أحمد عبد المعطى حجازى حبا عظيما .. ويقول « لقد خرجت من معطفه » وكان يحفظ اشعار حجازى — عن ظهر قلب !

كما احب سعدى يوسف وتاثر به وحفظ اشعاره أيضا .

وفى احدى ليالى عام ١٩٨٠ — وكان قد خرج من مستشفى العجوزة بعد اجراء الجراحة الثانية — شاهدته وهو يكتب احد المقاطع الشعرية من قصيدة لسعدى يوسف .. وقال لى فى اسى « كم أحب هذه القصيدة الجميلة » .

كانت القصيدة هى « الأخضر بن يوسف ومشاغله » — وكان المقطع هو :

« يرافقنى فى زيارة محبوبتى .
ويدخل قلبى ، وينظر فى مقلتيها طويلا .
واذ ارسم الرغبة المبهمة
وسائد .. أو منزلا
يرسم الرغبة المفعمة

نسورا .. طباشير فوق الجدار الذى يحمل النافذة ويدنو ويأخذ كف الفتاة ( انا جالس لصقها ) ثم يمضى بها خارج الغرفة المعتمة !

ومن القصائد التى كان لا يمل تكرارها،قصيدة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى « موعد فى الكهف » ، وكان يؤديها بحب وشجن كبيرين . وعندما يصل الى المقطع الذى يصف فيه عيون حبيبته ، يتهدج صوته وترق نبراته .. وكأننا نسمع لحنا .. وليس مقطعا من قصيدة :

« عيناك يا لا لكلمتين لم تقالا ابدا
خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما
راهبتين تلبسان الأسودا
تنتظر ان ليلة العرس سدى »

كان يتنفس الشعر ويعيشه ، وعندما يكتشف قصيدة لشاعر ، يحرص أن يقراها لكل اصدقائه — وذات مرة رايته سعيدا ومبتهجا وعندما سألته السبب ، راح يقرأ لى قصيدة بعنوان « خلاسية » لشاعر سودانى يدعى « محمد ابراهيم مكى » وقال لى تمنيت لو اكتب هذا المقطع :

« اواه .. يا خلاسيه
يا نصف عربية
ونصف زنجية
وبعض اقوالى امام الله
من اشتراك اشترى للحزن غمدا
وللأحزان مرثية ! »

والخلاسية تعنى المراة الملونة ، وظل امل مفتونا بهذه القصيدة حتى النهاية .

ومن القصائد التى تركت فى نفسه اثرا قويا وتأثيرا هائلا تلك المرثية الرائعة التى كتبها احمد عبد المعطى حجازى فى صديقه الراحل وحيد النقاش، وكيف راح حجازى يتشبس به أو يرفض موته ، ويعاتبه على تركه وحيدا فى هذا العالم الموحش .

« انهم يأكلون لحوم الصـــفار
ويخترعون مشانق للروح تستلها

ويظل القتيل يعيش ، ويغشى المقاهى
ويعشق زوجته وينـــام ، ويكتب فى جاره للمباحث نثرا وشعرا

وفى عينه جثث الأصدقـــاء
وفى فمه الكلمـــات القديمـــة ! » .

كان امل يردد هذا الوصف الموغل فى الوحشية لحياتنا وواقعنا ويشرح فى استفاضة قدرات الشاعر واصطياده لأدق المعـــانى وكيف اختتم حجازى القصيدة بقوله : « اســـترح يا طبيبى
ان دائى الاقامة .. ودوائى السفر »

وعلق امـــل فى حزن :

هذا ما حدث فقد سافر حجازى بعد ان اعيته الاقامة ودعاه السفر .

* رفســـــة من فرس

تركت فى جبينى شـــــجا

وعلمت القلب أن يحترس

كان امل يحذر الناس قدر حبه لهم !

وكان يكره الشكوى ، والتعرى والضعف ، ويعشق الكبرياء والجسارة والفروسية .

لم يكن يخاف السلطة ــ كما ادعى البعض ــ بل كان يحذرها ولـــم يستفد منها ــ كما ظن البعض ــ بل عاش نقيضا لهـــا ، رافضا لممارستها واساليها . وقد اعتقد ــ بعض المستضعفين ــ كما كان يسميهم امل فى حياته، أن رثاءه ليوسف السباعى نوع من « الملق والتعلق بأهداب الحكومة » ــ ولكن الأمر غير ذلك ، فقد احب امل دنقل شخص يوسف السباعى وعارض سياسته أثنـــاء توليه الوزارة وهاجمه فى جريدة السفير البيروتية عنـــدما سأله الصحفى عن رأيه فى الحياه الثقافية فأجاب امل « ان وزارة الثقـــافة مؤسسة عسكرية شأنها فى ذلك شأن جميع المؤسسات ، فكيف نطلب من مؤسسة كهذه أن تعمل على دفع حركة الفكر الى الأمام » وعنـــدما عاتبه يوسف السباعى فى مبنى اتحـــاد الكتاب اجابه امل انه سوف يترك منظمـــة التضـــامن حتى لا يؤثر ذلك على رأيه ، فاحتضنه يوسف السباعى وقال له « يا أمل انت ابن لى .. وعنـــدما اعاتبـــك لا يعنى ذلك اننى اهددك فى عيشك ومستقبلك ! » .

اما قصيدة الرثاء .. فكانت باقة حب الى يوسف الســـباعى لأن قتله لم يكن عملا ثوريا .. او وطنيـــا او فى خدمة القضية الفلسطينية. .فليس يوسف السباعى صاحب القرار وليس يوسف السباعى هو الذى حال دون تحـــرير فلسطين فقد قاموا باغتياله باسم فلسطين « ... ولم ترجـــع فلسطين ! » اما قضـــية علاجه على نفقة الدولة ، فلم يكن علاجا بالمعنى الحقيقى ، فقد صدر قرار رئيس الوزراء بالعلاج على نفقة الدولة ــ الدرجة

الثانية — وكان امل يقيم بالدرجة الأولى وتحمل الفرق من ماله الخاص ، بل رفض عرضا كويتيا من احد اصدقائه — وكنت انا همزة الوصل فى هـذا الاتفاق — بالسفر الى امريكا والعلاج على نفقة الصديق الكويتى — ورفض امل السفر او تعاطى اية مبالغ من ذلك النوع — كما رفض عروض اصدقائه الذين رغبوا فى المساهمة فى علاجه .. ومات فى سريره مرفوع الهامة .. غير مدين لأحـد .

كان يأبى ان يتألم من مرضه .. وفى احدى الليالى طلبت منه أن يصرخ بأعلى صوته وكان الوجع يفتك بخلاياه واحشائه وابتسم لى قائلا « يجب أن تحمل عذابك وحدك ، لأن الصراخ يعنى دعوة الآخرين للمشاركة ! » .

كان يعتبر مرضه مسألة خاصة به ، وكان يتكلم فى كل شىء الا عن ذلك المرض اللعين — وكان يطـرد كل الذين يغالون فى اظهار مشاعر العطف نحوه ولم يكف عن السخرية لحظة واحدة — كان يسخر من المرض والضعف والخوف والموت ويتساءل :

فلمـاذا اذا مت ..

يأتى المعزون متشحين بشارات لون الحداد
هل لأن السواد .. هو لون النجاة من الموت
لون التميمة ضد الزمن ..

ضـد من .. ؟

ومتى القلب فى الخفقان اطمأن » .

كما ظل يعيش عالمه الخارجى دونما اعتراف بالمرض ويضـحك من الأطبـاء ويشير اليهم :

« أوهمونى .. بأن السرير سريرى !!
ترى هل نتقلب فى سـلة الفـاكهة
لنـرى كيف دب اليهـا العطن ! »
.. لم يكمل امل دنقل هذه القصيدة !

كان ذلك فى شقته المفروشة فى وسـط المدينـة ، وكان صـلاح عبد الصبور قد غادر الحياة ، اثر نوبة قلبية حادة ، ورأت بعض فصـائل اليمين الرجعى من كتاب السلطة وارباع الموهوبين فى موته فرصـة سانحة للانقضاض على الفنـان بهجت عثمان والشاعر أمل دنقل اللذين عايشا لحظة الموت وراحوا يشنون حربا غير اخلاقية على أمل دنقـل وصاحبه متهمين كليهما بقتل صلاح عبد الصبور ( كذا ) — حتى أن الذين هاجموا صلاح فى حيـاته ويكتبون — حتى الآن — الشعر العمودى رافضين الشعر الحديث ساهموا بنصيب وافر فى حملات التجريح — ورأينا كاتبا مرتزقا يطالب بترك أمل دنقل يموت لأن الدولة لا يجب أن تنفق اموالهـا فى مثل هذه الأمور !

فى الوقت الذى كان امل يعـد مرثية حزينة لصديقه الشـاعر الكبير وعندما سألته لمـاذا لا تكمل هذه القصيدة المرثية اجابنى .. « لقد اعددت قصيدة الطيـور فى رثائه ، ولن اكتب اسمه عليهـا .. لأن حزنى عليـه خاص بى وحدى ! » .

وراح يكتب بيد مرتعشـــة :

« الطيـــور مشردة فى الســموات

ليس لهـــا ان تحـــط على الأرض

ليس لهـــا غير ان تتقـــاذفها

فلوات الريــــاح » ..

كان أمل نبيلا فى حزنه .. صادقا فى حبه .. وصاحبا لصاحبه .

وقبل موته بيوم واحد .. كنت بجـــوار سريره ، وكان قد تغير تماما ، وتسلل الشلل الى نصفه السفلى ويجاهد آن يكمل مرثيته فى الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل وهى آخر ما كتب .. ودنوت بوجهى منـــه وسألته كيف حالك يا امل .. أجاب « ذهب الذين احبهم وبقيت مثل السيف فردا .. ولا اظن انه قال شعرا بعد ذلك لأنه فارق الحيـــاة بعد ساعات قليلة .

**احمـــد اســـماعيل**

---

* احمد اسماعيل :

شاعر ، صحفى بجريدة الاهالى .

شـــعر :

# وردة من دم المتنبي !

**للشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني**

من تلظـــى لموعـــه كـــاد يعمـــى كاد من شـــهرة اسمه لا يسمى
جـــاء من نفســـه اليها وحيـــدا راميـــا اصـــله غبـــارا ورسما
حامـــلا عمـــره بكفيـــه رمحـــا ناقشا نهجـــه على القلب وشـــما
ارتضاها نبـــوة الســـيف طفـــلا ارضعته حقيقـــة المـــوت حلمـــا
خالعـــا ذاتـــه لريـــح الفيـــافى ملحقـــا بالمـــلوك والدهر وصـــما
بالمنــــايا أرضى المنـــايا ليحى والى الأعظـــم احتـــذى كل عظمى
عســـكر الجن والنبـــوءات فيـــه والى ســـيف قرمـــط كان ينمـــى

البراكـــين امه .. صـــار اما للبراكين ، لـــلارادات عـــزما ..

كم الى كم تفنى الجيوش افتـــداء لقـــرود يفنـــون ضـــما ولثمـــا
ما اسم هذا الغلام يا ابن معاذ ؟

اسمه «لا» .. من اين هذا المسمى؟

انـــه اخطـــر الصـــعاليك طـــرا انـــه يعشق الخطـــورات جمـــا
فيه صحت ادانة العصر ، اضحى حكمـــا فـــوق حاكميـــه وخصـــما

قيل : اردوه .. قيل : مات احتمالا

قيل : همت بـــه المنـــايا ، وهمـــا

قيل : كان الردى لديـــه حصـــانا يمتطيه برقـــا ، ويبريـــه ســـهما
الغرابات عنـــه قصـــت فصـــولا كالـــذى ارخت جديســـا وطســـما
اورق الحبـــر كالربـــى فى يديـــه اطلعت كل ربـــوة منـــه نجمـــا
العناقيـــد قـــدت الكـــاس عنـــه النـــدى باسمه الى الشمس أوما
هـــل ســـيختار ثـــروة واتســـاخا ام تـــرى يـــرتضى نقـــاء وعـــدما
ليس يدرى

للفقر وجـــه قمىء واحتيـــال الغنى من الفقـــر أقمى

ربما يرتخي مليا ، وحينا ينحني كي يصيب كيفا وكما
عندما يستحيل كل اختيار سوف تختاره الضرورات حتما

* * *

ليت أن الفتى ، كما قيل ، صخر لو بوسعي .. ما كنت لحما وعظما
هل ساعلو فوق الهبات كميا جبروت الهبات أعلى واكمى !
انعلوا خيله نضارا ، ليفنى سيد الفقر تحت اذيال نعمى
غير ذا الموت ابتغى ، من يرينى غيره ،لم اجد لذا الموت طعما
اعشق الموت ساخنا .. يحتسينى ثائرا .. احتسيه جمرا وفحما
ارتعيه ، احسه فى نيوبى يرتعينى .. احس نهشا وقضما
وجدوا القتل بالدنانير اخفى للنوايا .. امضي من السيف حسما
ناعم الذبح ، لا يعى اى راء اين ادمى .. ولا يرى كيف اصمى
يشترى مصرع النفوس الغوالى مثلما يشترى نبيذا ولحما
يدخل المرء من يديه ، ويننى جسمه من اديمه ، وهو مغمى
يتبدى مبغى هنا ، ثم يبدو معبرا هاهنا .. وبرجين ثما
يحمل السوق تحت ابطيه ، يمشى بايعا شاربا نعيا ويتما

* * *

من تداجى يا ابن الحسين ؟
اداجى اوجها تستحق ركلا ولطما
كم الى كم اقول ما لست اعنى والى كم ابنى على الوهم وهما
تقتضينى هذى الجذوع اقتلاعا اقتضيها تلك المقاصير هدما
يبتدى يبتدى .. يدانى وصولا ينتهى ينتهى ، ويدنو .. ولما
هل يرى غير ما ترى مقلتاه هل يسمى تورم الجوف شحما
فى يديه لكل « سينيه » « جيم » وهو ينشق بين ماذا وعما ؟
لا يريد الذى يوافيه ، يهوى أعنف الاختيار .. اما ، واما
كل احبائه سيوف وخيل ووصيفاته أفاع .. وحمى

* * *

يا ابنة الليل .. كيف جئت وعندى من ضوارى الزمان مليون دهما
الليالى كما علمت شكول لم تزدنى بها المرارات علما
آه يا ابن الحسين .. ماذا ترجى هل نثير النقود يرتد نظما ؟
من حديث الرموز ترمى سيوفا عاريات ، فهل تحديت ظلما !
كيف تدمى ، ولا ترى لنجيع حمرة .. تنهمى رفيفا وشما
كان يهمى النبات ، والغيث طل فلماذا يجف ، والغيث أهمى
الآن الخصاة اضحوا ملوكا زادت الحادثات وازددن عقما
هل اقول الزمان اضحى نذيلا ربما قلت لى : متى كان شهما ؟
هل أسمى حكم الندامى سقوطا ربما قلت لى : متى كان فخما ؟
اين القى الخطورة البكر وحدى لست ارضى الحوادث الشمط اما
انا ابغى يا سيوف اقضى واهوى اسهما من سهام كافور أمضى
شاخ فى نعله الطريق ، وتبدو كل شيخوخة صبا مدلهما

كلما انهار قاتل قام اخذى
هل ثقاة الورى يموتون زعما
أين حتمية الزمان ..
لماذا
هل يجارى ، وفى حناياه نفس
سألت كل بلدة : انت ماذا ؟

غير كفى للكأس .. غير فؤداى
كيف يرجو أكواز بغداد نهر
كان أعلى من قاسيون جبيننا
للبراكين كان أما .. ايمسى
حلب يا حنين .. يا قلب تدعو
ابتغى ، اشتهى عالما سوى ذا
أين ارمى روحى وجسمى وابنى
خافض الصوت .. للعدا الفسمع
يا أبا الطيب اتئد ..
قل لغيرى !

كلهم ضبة ، فهذا قناع
الطريق الذى تخيرت ، ابدى
مت غما يادرب شيراز أورق
وانفتح وردة الى الريح ، تفضى
اصبحت‌دون‌رجله الارض ، اضحى
هل يصافى ؟
شتى وجوه التصافى
أين لاقى مودة غير أنمى
اهله كل جذوة ، كل برق
تنمحى كلها الاقاليم فيه
تحت أضلاعه «ظفار» و «رضوى»
يجتلى فى جماله « الكرخ » يرنو
التعاريف تجتليه ، وتغضى
كلهم يأكلونه ، وهو طاو
كلهم لا يرونه ، وهو لفح
حاولوا حصره ، فاذكوا حصارا
جرب الموت محوه ، ذات يوم

كان يستخلف الذميم الاذما
يا منايا .. كما يعيشون زعما

لا يرى للنحول اليوم حتما ؟
انفت ان تحل طيننا محمى

ما الذى تبتغى ؟ — اجل واسمى
لعبة فى بنان ليا ، والمى
قلبه وحده من البحر اطمى ؟
من نخيل العراق اجنى وانمى
لركام الرماد خالا وعما
لا البى يا موطن القلب مهما ..
جمالا غيرهذا . وغيرذا الحكم حكما
لى كما استطيب روحا وجسما
هل الاقى ندامة القتل ندما ؟

اتخذ حيطة ..
علام ، ومما ؟!
ذاك وجه سمى تواريه حزما
وجه اتمامه ، اريد الأتما
من دمى .. كى يرف من مات غما
عن عدو الجمام ، كيف استجما
دون اطراب برقه كل مرمى

للتعادى وجه ، وان كان جهما
هل تجلى ابتسامة غير شرما
كل قصر لقلبه وجه سلمى
ينمحى حجمه ليزداد حجما
وعلى ظهره أثينا وروما ..
من تقاطيع وجهه « باب توما »
التناكير عنه ترتد كلمى
كلهم يشربونه ، وهو اظمى
تحت أجفانهم من الجمر أحمى
فى حناياهمو يدمى ويدمى
والى اليوم يقتل الموت نهما

---

* القاها فى المهرجان الذى اقيم فى القاهرة احتفالا بمضى نصف قرن على وفاة شوقى وحافظ ، من ١٦ الى ٢٢ اكتوبر ١٩٨٢

# الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

## يجمع طبقات الشعب خارج مقولة العامية والفصحى

د . السعيد محمد بدوى

استمعت الى محاضرة القاها الدكتور احسان عباس بالجامعة الامريكية بالقاهرة فى مارس الماضى ، تحدث فيها عن ظاهرة لاحظها فى الادب العربى فى جميع عصوره بصورة عامة . هذه الظاهرة هى انه ابدا لم يكن على مستوى الاحداث المصيرية استجابة او تصويرا او تعبيرا :

**فانهيار دولة المسلمين والعرب فى الاندلس ، وخروجهم الماسوى من اسبانيا كلها ، وهجوم التتار على بغداد وسقوط الخلافة من عليائها — هى ومثيلاتها احداث تاريخية كبرى لا نسمع لها الدوى الذى كان ينبغى ان يكون لها فى الادب .**

وفى الوقت الحاضر لا نرى لماساة فلسطين ، ولا لكارثة ٦٧ ولا لمذابح لبنان ولا لغيرها من الفواجع الكبرى فى الامة العربية ترجيعا مناسبا فى اى من الاجناس الادبية من رواية او مسرحية او شعر أو غيرها .

هذه الظاهرة التى لاحظها الدكتور احسان جديرة حقا بالتامل ، خاصة اذا ما قارناها بما يحدث فى مجتمعات أخرى حيث تؤدى الاحداث والفواجع الكبرى وما ينتج عنها من معاناة انسانية الى ازدهار الادب بصورة عامة . واقرب مثال على ذلك ما يحدث فى ايرلندا الشمالية فى الوقت الحاضر . فقد واكب الاحداث الدموية التى يعيشها شعبها الممزق ازدهار رائع فى الادب . ولا يكاد يمر اسبوع دون أن تطالعنا الصفحات الادبية فى جرائد الاحد البريطانية ( مثل الصنداى تايمز والاوبزرفر )

بالحديث عن مسرحية واحيانا رواية لكتاب ناشئين من آيرلنـدا الشمالية ، ومعظمها يستوحى احداثه من المأساة التى يعيشها الشعب هناك .

ثم قـرات فى جريدة الشرق الاوسط ( ١٩٨٣/٤/٦ ) حديثا جـرى مع الشاعر عبد الرحمن الابنودى اجاب فيه عن سؤال عن« مدى استجابة الشعر العامى لاحداث بيروت وصيف المهانة فى ١٩٨٢ »

**فقال : ... ليس من الحتمى ان تاخـذ الاستجابة للاحـداث شكل التعبير عنها ، فربما يكون الحدث اكبر من التعبير عنه . حدث مثل صبرا وشاتيلا من الممكن ان يلجمك تماما ، انت لا تعرف مبلغ المعاناة . اذا لـم تكن قادرا على التعبير عن حدث مثل هذا بشكل كامل عليك ان تصمت فى هذه الحالة . ثم الاستجابة لها اشكال عديدة . من الممكن ان تكتب قصيدة حب وتكون استجابة لحدث ، او تتحرك لعمل شىء ما وتحس بان هذ هو الحل العملى الذى تصنعه بديلا لقصيدة شعر . من ناحية اخرى عنـدما نلاحظ ان محمود درويش كتب فذلك لانه داخـل الاتون ( وليس لانه يكتب فصحى ) ، وفى اواخر الستينات انا الوحيد الذى كان يكتب عن السويس لانى كنت فى قلب التجربة .. »**

وقد رايت فى الاجـابة التى نسبت للشاعر الأبنودى تأييدا لملاحظـة الدكتور عباس وخاصة عندما يقرر **انه من الممكن ان يكون الحدث اكبر من التعبير عنه** . ومع ذلك فنظرا لاننى من الذين يكنون احتراما كبيرا للشاعر الابنودى ويقدرون مواهبه فقد اعتقدت أن خطأ ما قد وقع فى الحديث :

**فاولا** : نحن لا نستطيع ان نتقبل ابـدا ان حدثا ما يمكن أن يكون اكبر من التعبير الادبى عنه ، لان ذلك يعنى بالضرورة أن الادب ( والشعر بصورة خاصة ) لا ينتظر منه أن يعبر لدينا الا عن الاحداث الاقل خطرا .

**وثانيا** : ان استجابة « الشاعر » للحدث « **بعمل شىء ما يحس بانه هو الحل العملى الذى يضعه بديلا لقصيدة شعر** » اقل ما يوصف به انـه استجابة غير شعرية ( فهو كلا استجابة ) وان كان الوصف الاكثر ملاءمـة له انه خيانة لفنه واهانة له وهروب من المعركة .

**وثالثا** : ان الاستاذ الابنودى كانت له مواقف مشهودة ايام الازمـات حين عاش مثلا خلال معركة ٦٧ بصفة شبه مستديمة فى مبنى الاذاعة يكتب فيما يشبه الحمى العاطفية ليلحن كمال الطول وليغنى عبد الحليم حافظ : احلف بسماها ... ، انـذار ... اضرب ... وغيرها من الاعمال التى خلدت هذه اللحظات كما لم تخلدها رواية او مسرحية .

وانا اعتقد ان الملاحظة التى ساقها الدكتور عباس صحيحة . امـا اسباب وجود هذه الظاهرة فى الماضى فترجع الى عوامل من اهمها نجاح بنى

امية على وجه الخصوص ، **فى عزل اهل الـــراى المستقل عن المشاركة فى شئون الدولة الاسلامية وما تبع ذلك من انصراف الشعراء عموما ( اصحاب الـــراى وموجهـــوه فى العصر الجاهلى ) عن الموضـــوعات الاســـاسية ،** واحتفائهم بدلا عن ذلك بالمناسبات الصغرى : ختان ابن امير ، وعكة الم بقاضى القضاة ، وفـــاة أم الخليفة ، وحتى فتح عمورية . وأما أسبابها فى الحاضر فترجع الى عوامل من اهمها تداعى بنيان الشعر العربى الاصيل تحت مطارق مستوردة من خارج الذوق العربى ، وفشل صـــور الشعـــر المستوردة فى ملء الفراغ الذى خلفه الشعر العمودى وراءه ، ثـــم فشـــل الاجناس الادبية التى تعتمد فى وصولها الى الجمهور على الكلمة المطبوعة ( وخاصة الرواية والمسرحية المقـــروءة ) والاجناس التى تعتمد على مستوى اجتماعى ودخل معقول ( كالمسرح ) ـــ فشل كل هذه الاجناس فى اخذ مكان لائق بها فى مجتمع « لا يفك الخط فيه » أكثر من ١٥٪ .

ومع ذلك فالمجتمع العربى والمصرى بالذات لم يجلس **« واضعا يده على خـــده »** فى انتظار أن يحسم له النقاد مسألة التعبير عن ذاته . فقد واكب اضمحلال الاجناس الادبية التقليدية وزيادة غربتها داخـــل المجتمع الهربى وبين صنوف الجمهور ـــ صاحب ذلك دخول الشعب فى المرحلة المعاصرة من معارك التحرر التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وكان لابد من حدوث شيء .

وكما حدث فى مراحل مشابهة من تاريخ الانسان على ظهر الارض ، ونظرا لقيام عوامل مساعدة فى ذلك الوقت ظهر جنس ادبى جديد كان له من مقومات نابعة من روح العصر ومستمدة من وسائله ما جعله اكثر تعبيرا عن حياة الشعب وأكثر قدرة على الاستجابة لمشاعره وأكثر تفلاعلا مع الواقع الذى يعيشه ، ذلك الجنس الجديد هو **الاغنية المعاصرة .**

ونعنى بالمعاصرة : **الاغنية التى واكبتاختراع الترانزستور وازدهرت بازدهاره . فكما لم يكن من الممكن للرواية الحديثة ان تقوم وتزدهر جنسا ادبيا مستقلا فى اى مكان من العالم بدون ازدهار المطبعة وانتشار الكلمـــة المقرؤة وانحسار الامية ، كذلك لم يكن للاغنية المعاصرة ان تنهض جنســـا ادبيـــا ذا خصـــائص متميزة بـــدون الاذاعة عمـــوما واختراع الترانزستور على وجه الخصوص .** ( فى الواقع لم يقيم بعـــد الدور التثقيفى الاجتماعى الخطير الذى لعبه هذا الاختراع الساحر ) .

ولابد من البداية أن نقرر ان الاغنية المعاصرة ليست القصيدة وليست الموال وليست الزجل وليست شعرا فصيحا وليست شعرا عاميا ، ولكنها جنس شامل يضم كل هـــذا وزيادة . جنس يستخدم الكلمة على اطلاقهـــا

(وبقطع النظر عن تصنيفها فى قوائم اللغويين ) متزاوجة مع **اللحن** ومعبرةعن **اللحظـــة** .

ما يمكن ان يغنى ، ما يمكن ان يلحن ، ما يمكن ان يتقبل لفظه ، مـــا يمكن أن يعبر عن لحظة أو فترة ويتفاعل معه الناس . ولا يهم فى نهـــاية الامر منكتبه ولا لماذا كتبه ولا من اين جاء : من نـــزوة ... من تـــوبة .. من هفـــوة ... من ضراعـــة ... من صـــبوة ... من صـــلاة ... من يـــاس ... من غضـــبة .... من ثـــورة ... من رفض ... المهم ان يخضـــع لذات المقـــاييس . وليحـــذف ما استعصى على الغنـــاء او استعصى على اللحـــن أو رفضـــه المقيـــاس .

الاغنيـــة المعـــاصرة ليســـت شـــيئا واحـــدا ، بـــل انهـــا ليست شـــيئا اســـاسيا تســـنده اشـــياء اخـــرى جانبيـــة . ولكنهـــا توليفة مختارة من عناصر ذات صـــفات معينـــة تتجمع وتتكامل من كلمـــــات وايقاع ونغمة ولحن وصـــوت وآلات موسيقية معينة وتعبر عن اللحظة . وعلى قدر ائتلاف كل هذه العناصر ونجاحها فى التعبير يكون نجـــاح الاغنية وتاثيرها .

أن الابنودى حينما كان يعيش فى الاذاعـــة اثناء عدوان ٦٧ ويدون على الورق ما كان يجيش فى صدور الملايين فى العالم العربى لـــم يكن يكتب شعرا ( لا عاميا ولا فصيحا ) ولكنه كان ينشد . كان ينشد واذنه الى كمال الطويل ونبضه مع خفقات عبد الحليم حافظ كانيعبر بهم ويعبر لهم ويعبر معهم عن **اللحظـــة** .

**والتعبـــير عن اللحظـــة** ( ابتـــداء من « السح الدح امبو » ووصولا الى « احنا جنودك يا بلدنا وحبنا » ) من اخص خصائص الاغنية المعاصرة. ولهذا فنحن نستطيع أن نكتب بالاغنية تاريخا مفصلا لما جاشت به صدور الجماهير فى الثلاثين عاما الماضية ، وما امتلأت بـــه نفوسهم من عواطف واحلال وآمـــال : ما خاب منهـــا ومـــا تحقق ، رددت الاغنيـــة شـــعار الثورة الاول :

**الاتحـــاد ... والنظـــام ... والعمـــل ...**

ووصفت لـــون العـــلم الجـــديد :
تتهادى وتتمخطر وجمالك بيزيد .
اسود وابيض واحمر رمز لعهـــد جديد
ونادت على جموع الفلاحين لكى يتجمعوا حول الراديو ليستمعوا الى **الصوت الجديد القادم من القاهرة :**

عـــا الـــدوار عـــا الـــدوار    راديـــو بـــلادنا يجيب اخبار
يا اللى فى آعة اللى فى خص    اوم دى الساعة تمانية ونص

**وخلدت اللحظات الحاسمة فى تاريخ الكفاح ضد العدوان الحربى :**

يـا هـذه الدنيـا اطـلى واسمعى
جيشـ الاعـادى جـاء يبـغى مصرعى
بالحـق سـوف أهـده وبمدفعى
فـاذا فنيت فسـوف أفنيـه معى

**ووصفت روح التحفز التى كانت تعيشها الجماهير فى تـلك السنين المملوءة بالتوتر واستعداده للنضال من اجل تحقيق اهدافه :**

**يـا اهـلا بالمعـارك يـا بخت من يشـارك**
**بنـارها نسـتبارك ونرجـع منصـورين**

**وتحدثت عن المؤتمرات الشعبية والاجتماعات التى كانت تعقد فى كل مكان :**
**شـفت اجتمـاع سـياسى كلمـاته نغـم حمـاس**
**ولا فيشـ على اده كـراسى من كتر ما فيـه ملايين**

**ومجدت حركات التعمير والاصلاح من زراعى واجتماعى :**
**يا صحرا المهنـدس جى يسقيكى بعيـون المـى**
**والصخرة تتباع بريال والحجرة بريـال واشوى**

ونادت على العرب واستلهمت التاريخ وتغنت بالمقدسـات وتحدثت عن الامجاد فى مصر والعالم العربى على السواء .

والاغنية العربية فى تعبيرها عن اللحظة تؤدى دورا مختلفا تمـاما ، عن الدور الذى تؤديه الاغنية فى الغرب . وقد يكون السبب فى ذلك راجعـا الى تأجج عاطفة العربى وقد يكون راجعا الى عدم كفاءة الكلمة المكتوبة فى مجتمعنا وقد يكون أشياء غير ذلك .

على ان الصفة الاساسية التى تميز الاغنيـة المعاصرة كجنس ادبى فريد من نوعه وتعطيها حيويتها الدافقة وشموليتها على التأثير هى انهـا تقوم على ما يمكن ان نسميه هنا **تعبيرية الامـة مجتمعة ، فمقولة الفصحى والعامية تلك التى فرقت بين ابناء المجتمع العربى الواحد واقامت السدود النفسية والحضارية بينهم ــ تلك المقولة فى الاغنية غير غير ذات موضوع .**

هل توقف احدنا مرة ليفكر فى نوعيـة اللغة التى كتبت بها « قـارئة الفنجان » ان كانت فصحى او عاميـة ؟

لقـد ازاحت الاغنيـة المعـاصرة فى تجاوبهـا مع الواقـع العربى حاجـز الاميـة فجمعت حولهـا جماهير الشـعب ، فارتفعت معهم الى مستوى الحدث وخلدت بالتعبير الحقيقى عن مشاعرهم وبعيدا عن الافتعال اللغوى اللحظات الحاسمة فى تاريخ الامة فاستطاعوا فى لحظة الرفض ان يصيحوا معـا وبلسـان مشترك :

الله اكبر فوق كيد المعتدى والله للمظلوم خير مؤيد
انا باليقين وبالسلاح سأفتدى بلدى ونور الحق يسطع فى يدى
قولوا معى قولوا معى الله اكبر الله اكبر
الله فوق المعتدى

هل هذا فصحى ام عامية ؟

سؤال غير وارد .

لقد نجحت الاغنية المعاصرة وحدها ودون غيرها من الاجناس الادبية الاخرى ( حتى المسرح ) فى أن تصل الى كل طبقات الشعب وان تجمعهم حولها وعلى قدم المساواة . وهذا انجاز يكاد يشبه المعجزة فى امة كانت نسبة الامية فيها حتى عهد قريب ٩٠٪ . ذلك انه ( فيما عدا ترتيل القرآن الكريم ، وخطبة الجمعة والمدائح النبوية بالنسبة للغالبية المسلمة ) لم تتح لطبقات الشعب العربى على طول تاريخها ان تجتمع كلها حول عمل قومى واحد ، بكل ما يحمله هذا الحرمان من اغتراب وفرقة فكرية .

لم تكن المشكلة اساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها ( والاستمتاع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك ) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة **الامية** ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات اننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى يفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالعامية « من أجل الاميين » ! بل نسمع واحدا من مقدمى برامج محو الامية فى التليفزيون يطلب من مستمعى برنامجه أن « يكتبوا » له عن مشاكلهم وآرائهم !

ان « ولد الهدى » و « الاطلال » و « رباعيات الخيام » و « يا سماء الشرق » و «جبل التوبات » وغيرها ، وغيرها لم تنشر الفصحى بين طبقات الشعب كما يحلو للبعض ان يقول . ذلك ان الجماهير العريضة قد تجاوبت معها لحظة سماعها دون انتظار لكى تتعلم شيئا من احد . وما قامت بـه هذه الاغانى ومثيلاتها بصورة اساسية هو أنها رفضت دعوىأمية اللسان لدى من كان نصيبهم فى الدنيا أمية القلم . لقد تجاوزت الكلمة المطبوعة فوصلت مباشرة الى ضمير الامة .

واذا كانت الاغنية المعاصرة قد تجاوزت مقولة الفصحى والعامية فان من غير المفيد ، بل من الخطأ المنهجى ، أن تقسم من حيث لغتها — كما حدث بالنسبة للشعر — الى فصيح وعامى فليس هناك تفريق على اساس اللغة لا فى الموضوعات ولا فى المطرب ولا فى المستمع ولا فى

الملحن ولا حتى فى المؤلف . فعبد الوهاب يغنى لشوقى فى النيل من العامى :

| | |
|---|---|
| النيل نجاشى | حليوه اسمر |
| عجب للونه | دهب ومرمر |
| ارغولة فى ايده | يسبح لسيده |
| حياة بلدنا | يارب زيده |

وام كلثوم تغنى فى النيل ولشوقى ايضا ولكن من الفصيح هذه المرة :

من اى عهد فى القرى تتدفق — وباى كف فى المدائن تغدق

ومحمد عبد الوهاب يغنى ايضا فى النيل لمحمود حسن اسماعيل من الفصيح :

| | |
|---|---|
| مسافر زاده الخيال | والسحر والعطر والظلال |
| ظمآن والكاس فى يديه | والحب والفن والجمال |

وكلها اغان يطلبها ويستمتع بها المصريون على قدم المساواة .

بل ان تجاوز الاغنية لمقولة الفصحى والعامية وتجاهلها لما بينهما من فروق قد وصل الى حد استخدامها لهذين اللونين فى الاغنية الواحدة جنبا الى جنب :

| | |
|---|---|
| ذهب الليل طلع الفجر | والعصفور صو صو صو صو |
| شاف الأطة آل لها بسبس | آلت له نو نو نو نو |

واستخدام الاغنية المعاصرة لاشكال التعبير العربى من فصيح وعامى على قدم المساواة قد ادى الى ظهور صفات لغوية جديرة بالتسجيل والفحص :

فمثلا من الابواب النحوية الصعبة التى اختصت بها الكتب الازهرية باب طالما تفاداه الاساتذة واستغلق فهمه على الطلاب هو ما يسمى باب « التنازع فى العمل » . وتمثل له الكتب بـ « يحسنان ويسىء ابناك » . ومن القرآن « آتونى افرغ عليه قطرا » . وقد استهدفت خطط الاصلاح النحوى التى وضعتها لجان المجمع ووزارة التربية هذا الباب بالحذف . ولا حاجة الى القول بانه لا يدرس لتلاميذنا بحجة انه « معاظلات نحوية لا تمثل اللغة المستعملة » . ومع ذلك فاننا نرى الاغنية المعاصرة تستخدم نموذجا رائعا من هذا التركيب الذى يفترض انه نادر وخاص بالفصحى القديمة . تستخدمه الاغنية وباللغة العامية فى مطلع اغنية من اقوى الاغانى التى ظهرت فى العصر الحديث :

قلنا حانبنى وادى احنا بنينا السد العالى
يا استعمار وبايدينا بنينا السد العالى

وللاغنية المعاصرة باعتبارها جنسا ادبيا مستقلا ــ فوق ما سبق ــ خصائص اخــرى تميزها عن غيرها من الاجناس الادبية :

من هــذه الخصائص اســتخدامها **للخطابيـــة** تلك الصفة التعبيرية التي يستخدمها كاتب المسرحية بحذر شديد والتي يتجنبها الاديب فى الاجناس الاخــرى بصورة عامة . ذلك ان اتصال الاغنية المباشر بجموع الشـــعب ( وبدون تدخل من كلمة مطبوعة او اخراج مسرحى ) وتناولها كل قضـــاياه بدون حدود يتيح لهـــا من المواقف ما تصبح فيه الخطابية احيـــانا اداة فنيـــة مؤثــرة .

وفى اغنية « الســـد » بعد ان يتم الكوبليـــه الاول تتوقف الموسيقى تماما ويكف عبد الحليم « ع » عن الغناء وينادى على الجمهور « ج » (متمثلا فى شخص الكورس ) ويتحدث معهم بعبارات حماسية ذات ايقـــاع خطابى ملتهـــب :

ع ــ اخـــوانى !
ج ــ هيـــــه !
ع ــ تســـمحوا لـــى بكلمـــة ؟
ج ــ هيـــــه !
ع ــ الحكاية مش حكاية الســـد .
حكاية الكفاح اللى ورا الســـد .
حكايتنـــا احنـــا .
حكاية شعب للزحف المقدس آم وسار
شعب زاحف خطوته تولع شرار
شعب زاحف وانكتب له الانتصار .

ع ــ تسمعوا الحكاية ؟
ج ــ بس الهـــا م البداية .

وعند هذه النقطة تستأنف الموسيقى ويعود عبد الحليم للغناء مـــرة اخــــرى .

ودور الكورس فى الاغنية المعاصرة من العناصر ذات المغزى العميق : ذلك ان الاغنية تقوم على التلاحم مع السامع ، بـــل والنطق بلســـانه فهى تدعى ان المشاعر التى تسرى فيها هى محصلة جماعية ولذلك فالمغنى يشارك مستمعيه ( وهم مثله وشعروا بشعوره ) ويطلب منهم ان يرددوا اغنيتـــه ( واغنيتهم ) ويتغنوا بها . ولذلك فشيوع الاغنية وانتشارها واعادة طلبها والدندنة بها فى الشارع وفى المطبخ وفى الحمام وعلى السلالم ومن النوافذ وفى الامسيات وفى العصـــارى دليل تجاوبها مع روح الجمهور ، والكورس يمثل الجمهور بصفة غير مباشرة ، ويمثل تجاوبه مع المغنى : الجمهور الذى سمع ووعى وتجاوب وردد وانتظم فى روح الاغنية وعاشها .

ولا يتم اى من ذلك ، ( او بعبارة اصح نلاحظ ان النماذج الناجحة من الاغانى لا يتم فيها اى من ذلك ) بصورة عشوائية . بل نرى هناك خطة من نوع ما لكيفية استخدام الكورس تحاول ان تتفـــق مع طبيعة الموضـــوع

اساسا ومع مدى اتساق كل ذلك مع العناصر الاخرى . وعلى قدر الوعى بهذه الدواعى والعناصر يكون نجاح استخدام عنصر الكورس .

مقدار استخدام الكورس فى الاغنية يتم — كما نلاحظ — بمقادير متفاوتة طبقا لدرجة تمثيل المشاركة الجماهيرية فى الاغنية وما تحمله هذه المشاركة من معانى **الشعور الجمعى** ( من عاطفى أو حماسى أو دينى ... الخ ) :

فقد تكون المشاركة كلية فيما يسمى **باغنية المجموعة** وهى التى تنطق فيها الجماهير بلسان واحد وتعبر عن شعور صادر بطريقة تلقائية عفوية ودون قيادة او ترديد لكلمات احد . واغنية « الله أكبر » ومناسبتها وموضوعها خير مثال على هذا النوع .

وقد يحدث أن يريد احد المغنيين ان يغنى اغنية من هذه الاغانى التى من حقها أن يغنيها الجمهور مجتمعا . وفى تلك الحالة يلجأ الملحن ( بفضل اجهزة التسجيل الحديثة وما فيها من حيل فنية ) — يلجا الى مضاعفة صوت المغنى بحيث تسمعه الاذن وكأنه مجموعة كاملة . واجمل مثال على هذا النوع رائعة عبد الحليم حافظ من كلمات احمد شفيق كامل وتلحين كمال الطويل :

خللى السلاح صاحى صاحى صاحى
لو نامت الدنيا صحيت مع سلاحى
سلاحى فى اديا نهار وليل صاحى
ينادى يا ثوار ! عدونا غدار !
خللى السلاح صاحى .

والصورة الغالبة لمشاركة الكورس تقتصر على ترديد المطلع فقط . واغراض هذه الطريقة متنوعة تبدا من مجرد عمل « سنادة » لصوت ضعيف أو اعطاء المطرب فرصة التقاط انفاسه وتصل الى تقوية الفكرة الرئيسية للاغنية مع كل اضافة يضيفها المغنى مع كوبليه جديد .

ومن احلى استخدامات الكورس تاثيرا ما يشبه الحوار الجماهيرى مع المطرب حول الفكرة لتنمية الشعور الجمعى بها :

ع — فاكرين لما الشعب اتغرب جوه فى بلده ؟
ك — آه فاكرين !
ع — والمحتل الغاصب ينعم فيها لوحده ؟
ك — موش ناسيين !

ولا يلزم أن يكون الموضوع فى هذا النوع وطنيا ، فاستخدامه فى اغنية « جميل واسمر » لمحمد قنديل (م) لا يقل جمالا :

م — جميل واسمر
ك — جميل واسمر
م — شغل البى ...
ك — بكام نظرة

م — تــاول ســكر ...
ك — الاول احــلى ...
م — من الســكر ...
ك — متــين مــرة .

وكلما كان استخدام الكورس مبنيا على فكرة تتصل بموضوع الاغنية ويخدم اهدافها كلما كان اشد تأثيرا . واحسن ما وقــع تحت ملاحظتى من هذا النوع اغنية القدس ( زهرة المدائن ) لفــيروز . فهذه الاغنية لا تسرى فيها عاطفة واحدة كما هو المعتادفى الاغانى . ولكنها تزدحم بالعواطف المتباينة التى عصفت بالشعب العربى عند ســقوط القــدس فى ايــدى المعتــدى الاسرائيلى : الصــدمة ... اليــأس ... الغضب ... الضراعة ... القهــر ... الذكــرى ... الابتهــال ... الحــزن ... الاستمرار فى الكفــاح ... ودور الكورس فى هذه الاغنية مدروس ومخطط لــه بطريقة تظهر هذه العواطف . فالكورس لا يــردد مطلع الاغنيــة ، ولا يكرر ذات العبارة فى مواقع مختلفة ، ولكنه يتدخل مع كل نقلة من عاطفة الى عاطفة بعبارة صارخة بما تحس به الجماهير العربية :

..............

وتمســح الحــزن عن المســاجد

..............

وســقط العــدل على الداخــل

..............

الغضب الساطع آت وانا كلى ايمان

..............

وســـــيهزم وجـــه القـــوة

..............

بأيدينـــا للقـــدس ســـلام
ســـــــــــلام آت آت آت

تتضافر عناصر الاغنية جميعا من كلمات وصوت ولحن وآلة موسيقية وكورس وحتى ملابس ورقصات مصاحبة ( فى حالة الاغنية المصورة ) لخلق جــو عــام يســود الاغنية ويبعث فيها نوعــا معينا من العواطف .... وعلى قــدر نجــاح عناصر الاغنيــة فى مســايرة هــذه الــروح العامة وتعزيزها يكون تأثيرها على السامع والامساك بعواطفه وبالتــالى نجــاح الاغنية . وقــد يــؤدى اختلال عنصر واحــد — ولو كان جانبيا — الى تدمير انسجام الاغنية ، وفك شعور السامع من اسرها :

اغنية محمد عبد الوهاب ( مين زيك عندى يا خضرة ) التى غناها قبل الثورة على لســان جنــدى مصرى يــودع حبيبتــه — هــذه الاغنيــة فقــدت تأثــيرها لــدى الســامعين وتعــرضت لهجــوم مريــر لعــدم انســجام الاداء الصــوتى ( شــديد الرقــة — كمــا قيل ) مع ما يفترض فى الجنــدى من الخشــونة على الرغــم من شــاعرية الاغنية وانسانية التنــاول فيهــا .

اغنية « توب الفرح » العذبة من كلمات مرسى جميل عزيز وغناء أحلام فقدت الكثير من سحرها لدى البعض بل ودخلت الى حيز الفكاهة لمجرد ادخال عنصر الرجال فى الكورس الذى كان عليه ان يردد :

فاضل يومين يا توب          والبس لك الطرحة

حركات الجسم واليدين بالذات من ادق الامور واكثرها اهمية فى الاغينة المصورة . وقد قال مرة احد مديرى الفرق الغنائية ( لعله كان مدير فرقة البيتلز البريطانية الشهيرة ) ان ما يفعله المغنى بيديه قد يضعف من انسجام الجمهور مع الاغنية . ويكفى ان نقارن بين « مسكة المنديل الشهيرة » لام كلثوم اثناء غنائها لقصيدة ولد الهدى ( وغيرها من الاغانى فى حفلاتها العامة بالطبع ) وبين الحركات التى كان يقوم بها بيديه الاستاذ محمود ياسين اثناء القائه لهذه القصيدة بالذات فى احتفال وزارة الثقافة بالعيد الخمسين لشوقى — يكفى ان نجرى هذه المقارنة لنرى قيمة هذا العنصر الذى قد يعد قليل الاهمية . وانا اعترف ان اندياح ذراعى الاستاذ محمود ياسين فى الهواء اثناء قراءته لمطلع القصيدة وما تحمله هذه الحركة من معنى لا ينسجم مع جو القصيدة قد افسد على وعلى الكثيرين الاستمتاع بقراءته الجيدة لهذا النص الجيد . ويبدو ان ام كلثوم بما كان لها من حس غنائى وجماهيرى مرهف كانت على وعى كامل بهذه الناحية . ولعل « مسكة المنديل » كانت — الى جانب المعانى الاخرى التى تحملها — سدا لباب قد تاتى منه المشاكل .

اما الرقصات والمناظر التصويرية المصاحبة للاغانى فى التليفزيون فاقل ما يقال فى شانها ان ما يقدم منها غير مدروس ولا يخدم الاغنية ، والكثير منها — وخاصة الرقصات — يشتت انتباه السامع ، بل ويضايقه فى كثير من الاحيان .

والاغنية الناجحة قوة عاصفة . وفى المجتمعات غير القارئة بالذات يكون للتغنى ( لا للاستدلال المنطقى او العقلى ) اثر هائل فى توجيه الفكر والسلوك . وعند قيام ثورة ١٩٥٢ كان من مطالبها الاساسية بعث طبقات الشعب التى طال بها الرقاد ( وخاصة فى الريف ) من نومها ، ثم تجميعها معا فى وحدة عاطفية وفكرية منسقة ومتصلة بمركز التوجيه فى القاهرة . كان من الضرورى لبقاء الثورة وتأمين ظهرها ان يصل صوتها للجماهير وخاصة الـ ٩٠٪ ممن وقفت الامية حائلا بينهم وبين قراءة المناشير او استيعاب البيانات او التجاوب مع الكلمة المجردة .

وهكذا قام تعاون وثيق بين الثورة والاغنية منذ الوهلة الاولى . وعلى قدر ما خدمت الاغنية الثورة ومكنت لها فقد خدمت الثورة الاغنية ومكنت لسلطانها فى النفوس . وليس لدينا على قدر علمى دراسة عن مكانة الاغنية فى المجتمع المصرى ، ذلك انه لم يجر — بكل اسف — اى مسح اجتماعى حتى الآن لتقييم دور الاغنية كعامل من عوامل التوجيه الشعبى او لمعرفة مدى تعلق الناس بها . ومع ذلك فاننا نستطيع ان نكون فكرة عن مدى سلطانها على الجمهور اذا ما تذكرنا الازمة التى احاطت باغنية نجاة من كلمات نزار قبانى ولحن محمد عبد الوهاب :

أيظـن انى لعبـة بيـديه — انـا لا افكر فى الرجوع اليـه
اليوم عاد كأن شيئا لم يكن — وبـراءة الاطفـال فى عينيـه
ليقول لى انى رفيقة دربه — وبـأنى الحب الوحيد لديـه

لقد حدث بعد اذاعة الاغنية مرات عديدة ، ان فوجىء الناس بالاذاعة المصرية تكف فجاة وبدون مقدمات عن اذاعتها . وقيل يومها ان نزار قبانى قد اغضب الحكومة المصرية لسبب ما . ثم حدث ما لم يكن يتوقعه احد على الاطلاق : تنبهت اجهزة الدولة المختصة الى وقوع نوع من الازمة لا عهـد للبـلاد بـه . « أزمـة فنيـة » سرت فى طول البـلاد وعرضها . وتبين « للمسئولين » ان اختفاء الاغنية قد أحدث وراءه » فراغـا » نتج عنه قيام « ازمة افتقـاد » ولكن لسلعة من نوع جديد هذه المرة . « سلعة لم تدرج فى قائمة السلع الاساسية ولا يتضمنها المخزون السـلعى الاستراتيجى . « ازمـة سمعية » — ان شئت — اقلقت الجمهور واخذت من الابعـاد ما تأخذه ازمات اختفاء المواد التموينية من شاى وسكر وأرز .

ويبدو ان الامر بلغ من الخطورة حدا جعل المسئولين فى وزارة الاعلام — كما قيل يومها — يفكرون فى « دواء بديل » . جاء الجواب فى اغنية من ذات الملحن ( عبد الوهاب ) ولذات المطربة « نجـاة » ومن ذات الجو بل وفى صورة قصيدة تحاول ان تحاكى فى رصانتها قصيدة نزار وتستخدم اللغة الفصحى ايضا ( هل هـذا من قبيل المصـادفة ! ) وان كانت من كلمـات كامل الشـناوى :

لا تكذبى انى رأيتكما معا — ودعى البكاء فقد كرهت الادمعا
ماأهون الدمع الجسور اذا جرى — من عين كاذبة فأنكر وادعى
انى رايتكما انى سمعتكما — عينـاك فى عينيـه فى شـفتيه
فى كفيـه فى قدميـه

**كانت هذه فى رايى اروع ساعات الاغنية المعاصرة ، بل اروع ساعة فى تاريخ الآداب فى مصر على الاطلاق .**

لقـد صودرت فى الماضى والحاضر اعمال ادبية عديدة ، واثـار ذلك ردود فعل بين المثقفين . ولكن لم يحدث ابدا ان شعرت سلطات المصادرة — ولو فى حالة واحدة — بأنها قد خلقت فراغا نفسيا او فكريا عليهـا ان تسده بصورة من الصـور الا فى حالة الاغنية المعاصرة ... ربيبة الثـورة وصنيعتها ! لقـد خرج فرنكشتاين على طاعة صانعه !

لقد تطورت الاغنية المعـاصرة وشقت طريقها واصبح لها مقوماتهـا الخاصة بها كجنس ادبى مستقل . وكانت المواصفات التى صيغ بها بديل اغنية نزار نوعا من الادراك التلقائى لهذه المقومات . **هـذه المقومات التى اكتسبتها بالمحاولة والخطا وبعيدا عن ملاحظة نقاد الادب وخارج اهتمامهم.**

لقد كان هناك اتفاق صامت على ان الاغنية لا ترقى الى مستوى اهتمام النقاد ، ولعل هذا كان خيرا . فقد كان من الممكن ان يخضعوها منذ البداية لملاحظات صناعية مستوردة من مثل ما وجهوا به الشعر فى العصر الحاضر . ومن يدرى فربما كانوا قد نزعوا عنها ما أصبحت تتميز به من محلية وقدرة على التعبير المباشر عن روح الشعب وخصائصه الذاتية .

ومع ذلك فان كان فى اهمال النقاد للاغنية فى الماضى بعض الخير فانه ليس كذلك الآن . فقد أصبح من الضرورى ان نكتشف من خلال الدراسة الجادة للنماذج الناجحة والفاشلة على السواء المقومات الاساسية لهذا الجنس الادبى الجديد ، وان نضع بين يدى المهتمين بالاغنية لغة مشتركة يستطيعون أن يستخدموها عند الحديث عنها ، تماما كما يحدث بالنسبة للاجناس الادبية الاخرى .

لقد قرات تحقيقا فى جريدة المصور نشر فى أوائل هذا العام ، للاستاذ بدوى شاهين عن ما يسمى « بالاسفاف والهبوط » فى الاغنية المصرية ، واشترك فيه كثير من نجوم الغناء والتلحين والتاليف فى مصر . وقد شعرت بعد قراءة التحقيق أنهم لا يجدون من المعايير النقدية الواضحة ما يجده نظراؤهم من المشتغلين بالاجناس الادبية الاخرى .

هل يمكن أن تستمر اقسام الادب وعلم النفس وعلم الاجتماع فى كليات الآداب والاعلام بالجامعات المصرية فى اغفال واحدة من أخطر ادوات توجيه الراى التى شهدتها مصر والعالم العربى فى العصر الحديث ؟

لقد كبرت الاغنية وشقت عصا الطاعة ورفضت ما فرضته اجهزة الرقابة الرسمية عليها — وعلى غيرها — من قيود ، فتجاوزت لجان الرقابة والاستماع فى الاذاعة والتليفزيون ولجأت الى الاستديوهات وشركات الكاسيت الخاصة ، ولاذت بكباريهات شارع الهرم والنوادى الليلية وأصبحت الآن الانتاج القولى الوحيد الذى يجد له طريقا الى الجمهور دون رقابة من احد . وهذه علامة قوة — فى رايى — لا علامة ضعف وانحدار كما قرر كبار المشتغلين بهذا الفن فى تحقيق المصور المشار اليه .

ان مصر بالذات مدينة للاغنية المعاصرة بالكثير . فقد أتاحت الاغنية لهذه الامة التى فرقتها الامية طبقات وطوائف فكرية — أتاحت لها ان تغنى معا فى أحلك اللحظات .

ان الامة التى تغنى معا تبقى معا ما بقى الغناء .

**القاهرة — دكتور السعيد محمد بدوى**

* الحلقة القادمة : دور الكلمة فى الاغنية المعاصرة .

قصـــة :

# الثعـــلب !

فخرى لبيب

السيارة تمخر بحر الرمال . تجتاز أمواج الكثبان . تجر خلفها ذيـــلا من غبار أصفر . أجلس داخلها مكدودا ، استند الى شاكوشى الجيولوجى ، احاول منع نفسى من ارتجاج لا مهرب منه ، فالصحراء بلا استواء . من بعيد يبدو ذلك البريق اللامع المتماوج ، سرابا يتـــلوه سراب فسراب . خيـــام المعسكر بقع بيضاء ، سقطت فى ذاك البحر الرملى اللا نهائى .

الشمس توسطت . تربعت فى موضوع الواثق المتمكن ، ترشقنا بسهام من أشعتها النارية . الخيمة مصـــيدة ، تشـــوينا فى صمت وتأنى . اختزنت ما شاءت وما استطاعت من حرارة ، منذ أشرقت « الغزالة من مكمنها » . انزع ملابسى ، اتعرى ، أغتسل فى تـــراب استقر فى نعومة لزجـــة فـــوق الجسد . العرق ينثال ، يتبخر ، أحس الضـــيق حتى الاختنـــاق . الذباب الصحراوى نطعى الصفات ، أزيحه فيرتد يلتصق بالجلد من جديد .

الطعام ساخن دون موقد ، محشو بالرمال رغما عنا . آكل قسرا دون رغبة . أحس الامتلاء دون شبع ، استلقى على سرير دون أن أنام . استحم فى عرقى دون ارادة .

الغروب ونسمات خجلى تتهاوى . أقرأ خطاب زوجتى للمرة الخامسة ، « زوجى العزيز ... حاولت أن أوفق بين ما اتفقنا عليه وما لدينا .. » . لا جدوى . نحن نبيع أيام حياتنا بأبخس الاثمان . كل هذا الجهد ، والجزرة المعلقة امام الحمار مازالت تسبقه .

يبدو موقع العمل متواصلا بصورة مخلة . امتزجت طبقات من رمال وطفلات وجبس وحصى واختلطت . بدت الطبيعة ، كأنما ناءت بما حملت ، فألقت بأثقالها فى هذا المكان ، دون ضابط أو رابط .

قررنا أن نخرج مع الفجر . نكسب فى اليوم بعضا من طراوته ، مع الشروق وصلنا قرب الموقع . فجأة ، انطلق أمام السيارة ثعلب رمادى اللون . كان سمينا مخيما . خيل الى أنه أضخم ما رأيت من الثعالب . قلت للسائق ، أسرع ، لاحقه ، لابد أن نناله . أطلق السائق نفير السيارة مدويا . داس الوقود بقدمه ، فاندفعت السيارة . أسرع الثعلب . المسافة بيننا وبينه لا تزيد عن عشرة أمتار . امسكت السيارة من داخلها ، كأنى أدفعها . السائق يزيد السرعة ، والثعلب أيضا . حمى المطاردة تستولى علينا جميعا . يجب أن نمسكه . اقتربنا من تل رملى ، استدار الثعلب فجأة . لف ليتخذ الاتجاه المضاد . هدأ السائق من سرعته . بدأ يستعد للاستداره أيضا . الثعلب يلهث ، يقف ليلتقط انفاسه . شطح بى الخيال . تجسد حيا أمامى . فرو رائع لزوجتى . هدية تسعدها . ثعلب بأكمله . كل هذا الجمال سوف يصبح ملكا لها . لن يفلت . يجب الا يفلت . عادت المطاردة . انطلق الثعلب مرة أخرى . زاد السائق سرعته ، اربعون ، ستون ، والثعلب أيضا . ضاقت المسافة ثم عادت كما كانت . ثمانون . اقتربت السيارة حتى كادت تلامسه . بدا كأنما هو مربوط اليها ، يجرها . أطلق السائق النفير كالطلقات . حاول الثعلب الاسراع . اوشكت المباراة على ختامها . ليس مهما أن ندهسه . لن يصيب ذلك فراءه بالضرر . أكاد اسمع شهقاته اللاهثة . لحظات النهاية تتداعى . احس سعادة جارفة . أمل ما سوف يتحقق .

فجأة ، اختفى الثعلب فى باطن الارض . تلاشى تاركا سحابة غبار . كيف حدث ذلك ؟ اكاد لا اصدق ما أراه . اوقف السائق السيارة عاد الى الخلف . كان المكان حيث بدأ سباق الموت ذاك . بضع شجيرات ، وفتحات تنخر بطن الارض . هنا منزله ، جحره ومأواه . أسرعت والعمال بالمعاول نحيط به . قلت ، سدوا كل المنافذ ، ماعدا واحدا . تذكرت كل ما تعلمناه أيام الصبا نشعل نارا أمام المداخل الا مهربا ، نكمن أمامه فى انتظاره . معول واحد وينتهى الامر ، لن يفلت هكذا . كدت ألمس شعره الناعم اللامع . اكوام الحطب اعدت ، والنار اشعلت . دفعنا الدخان من الفتحات . لن يلبث ان يخرج ، لن ينجو بجلده . الموت يتسرب الى أسفل . الموت يكمن متربصا من أعلى . الوقت يمر . حماسنا يبرد ، والشمس تشتعل . العمال ينظرون نحوى ، وقد خابت خطتى . قلت لابد من خروجه . قال احدهم ، اوموته . هذا الدخان يقتل جملا . جرجرنا هزيمتنا الى السيارة .

فجر اليوم التالى ، اتجهنا كالمعتاد الى موقع العمل . آمل الا يكون الثعلب قد اختنق . سنكون اليوم احوط من الامس . ساضع الرجال حــول مأواه . لن يخدعنا ثانية . لن يختفى فى بطن الارض مرة أخرى سوف تكون المعــركة متكافئـــة .

عندما اقتربنا من مكمنه ، قال السائق ، انى أراه هنـــاك ، راقدا فى نفس المكان ، قلت ، اقف هنا ، ولينزل بعض الرجال . احيطوا بجحره على مهل ودون جلبة قال أحدهم واثقا ، لا تخش شيئا . لن يشمنا أو يســـمعنا ، فالريـــح فى اتجاهنـــا .

تلصصت السيارة . دنونا ، اندفعنا نحوه فى قوة ، والنفير يدوى . اطـــلق سيقانه دون أن ينظر تجاهنا عـــادت المطـــاردة وازداد الامـــل . المفاجاة اذهلته فافقدته اتزانه . حدث نفس مـــا حدث بالامس ! استدار ، الا انه راى الرجال رابضين حول داره ، فى انتظاره . عاد مرة اخرى ينطلق الى الامام . احسست فيه بالشماتة .لن يمكر بنا وقد حاصرناه . انـــدفع نحو التل الرملى . ! اندفعنا وراءه فى عزم واصرار .

بدت السيارة وكأن هناك من يمسكها من الخلف . العجلات تدور فى عنف وهى واقفة ، الاتربة حولنا ، كأننا فى دوامة . وقعنا فى مصيدة الرمال. غاصت السيارة حتى النخاع . كل شىء توقف . غادرنا اماكننا وقد تبخرت منـــا الآمال . رايته هناك اعلى التل ، واقفا يلمع فى ضوء الشمس . كان ينظر الينا دون عجلة . بدأتوالعمال فى اخراج السيارة . عندما انتهينا ، وقد غمرنا احساس بالاختناق ، نظرت الى قمة التل . لم يكن الفـــراء هناك ، فقط لمعـــان رمال تتموج كالماء .

**فخـــرى لبيب**

---

* **فخـــرى لبيب**

**جيولوجى ومترجم وقصاص ، نشر اعماله الاولى فى جريدة المســـاء ، استلهم قصصه من تجربة طويلة فى مسح جيولوجى لمناطق شاسعة من مصر . عضو اللجنة المركزية لحزب التجمـــع الوطنى التقـــدمى الوحدوى .**

# بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط

د. ليلى عنان

**انعقد مؤخرا بمدينة « هامبورج » بالمانيا ، واثناء شهر أبريل بالتحديد ، ندوة لحوار الحضارتين ، العربية والاوربية . تدخل هذه الندوة الثقافية ، فى نطاق محاولات ايجاد رؤية صحيحة لكل من شاطئى البحر المتوسط للآخر ، الشمالى منه والجنوبى ، حتى يستطيع كل منهما فهم الآخر ، وتبادل الحوار الصادق والمثمر لكل من الطرفين .**

تأتى هذه المحاولة ، وما تتضمنه من اعتراف لكل من شقى البحر المتوسط بالآخر ، باختلافاته وخصوصياته ، بل وبرفضه سيطرة أحدهما على الآخر ، سواء كان ذلك فى الماضى بصورة عسكرية ، أو فى الحاضر ، بصورة ثقافية أو اقتصادية ، تأتى هذه المحاولة ، بينما نجد بعض مثقفينا يتحدثون عن « حضارة البحر المتوسط » ، ولا يرون لمصر انتماء آخر أو اطارا آخر ، خارج حدود هذه « **الحضارة** » . وتجد هذه الدعوة تشجيعا كبيرا من مثقفين غربيين ، يحضرون الينا للمحاضرة فى الموضوع ، وكأن الهدف هو اقناعنا بفكرة لا تجد ، حتى فى بلادهم ، من الاسس ما يعضدها . وينبغى أن نفهم طبعا ما يميز هذه « الحضارة » عن غيرها من حضارات ، مثل الحضارة الأوربية ، أو الصينية ، أو الامريكية . ونكون على بينة بكل ما تستند اليه من مقومات ثقافية وتاريخية ، هى ، فى الحقيقة ، الواقع البدائى ، والاولى ، الذى يفضح الكاذب والمدعى . وما دامت الفكرة تربطنا بالغرب ، وما دام من يحاضر عنها — مثل المؤلف الانجليزى لورانس داريل — من الغرب ، فلنلجأ للمنهج الغربى لدراسة فكرة « حضارة البحر الأبيض المتوسط » ولن نلجأ — ليطمئن محبو العلم والثقافة الغربية — الا الى معلومات مستقاه من كتب — غربية — ولنذكر ، لنزيدهم اطمئنانا ، قصة من اشهر قصص بداية عصر التنوير فى فرنسا ، ومن اكثرها دلالة وعمقا .

قصة « الضرس الذهب » « لفونتنيل « Fontenelle ( ١٦٥٧ — ١٧٥٧ ) .

وكانت فكرة الاسترشاد بالواقع لتفنيد اكاذيب الاساطير قد بدأت تظهر بين مفكرى نهاية القرن السابع عشر . **كانت هذه الفكرة جزءا من التيار الجديد للفكر الغربى ، الذى بنى على اساسها نهضته الحديثة وكل ما شاهده العالم من ازدهار فى العلوم بعد ذلك ، ساعدته على السيطرة على كل القارات .**

والقصة تحكى انتشار خبر طفل بذغ له ضرس من الذهب . فتنافس العلماء فى شرح الظاهرة ، وتعددت المؤلفات فى هذا الشأن ، وهاجت وماجت الاوساط العلمية عندما رد فلان من كبار الفلاسفة على علان من كبار العلماء ، وقرعت الحجج وتبارزت الاقلام ، وقد سال من الحبر واستهلك من الورق ، للهجوم او الدفاع عن هذه الظاهرة ، ما يكون مكتبة بكاملها . واذ بطبيب مغمور يذهب الى الطفل ويفتح فمه ، ويكتشف أن للطفل ضرسا طبيعيا غلفه أهله بقشرة رقيقة من الذهب ... وانتهى الموضوع ..

.. وبدا موضوعنا ، نحن ، موضوع **«حضارة البحر الابيض المتوسط»** التى يقول البعض أننا ننتمى اليها . والحق يقال اننا شاهدنا آثارا للحضارة الفرعونية ، وعرفنا الحضارة اليونانية ، وسمعنا بازدهار الحضارة الرومانية ، وباختفاء الحضارة القرطجية ، وبظهور حضارة عربية اندلسية .. أما حضارة « البحر المتوسط » ، فماذا تعنى بالضبط ، وعلى أى حقائق او وقائع او حتى آثار يستند المدافعون عنها لاثبات وجودها ، ولنبدأ مثل الطبيب المغمور فى قصة « **الضرس الذهب** » ، ولنبدأ بكلمة « حضارة » نفسها . ولنتعرف على الاقل على المقومات الاساسية للكلمة . ومعناها بالعربية : « الاقامة فى الحضر » ، أى فى المدينة أو القرى أو الريف. وتعنى أيضا : « مظاهر الرقى العلمى والفنى والادبى والاجتماعى » ( **المعجم الوسيط** ) . والكلمة الفرنسية Civilisation مشتقة ، هى ايضا ، من الكلمة اللاتينية « مدينة » ، واخذت معناها فى القرن الثامن عشر مع « فولتير » ، الذى حاول دراسة وتأريخ قصة « حضارة » البشر . والكلمة يدخل فيها معنى « التقدم » و « مجموع الطبائع المشتركة للمجتمعات البشرية الاكثر تطويرا » . كذلك « مجموع الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدينى ، والاخلاقى والتقنى ، التى يشترك فيها أعضاء مجتمع كبير ، أو مجموعة من المجتمعات » .

ومن البديهى ان الكلمة اكبر من ان تحصر فى تعريف بذاته ، ولكل مفكر أن يضع فيها ، وهو يستعملها ، ما يراه ملائما لفكره ، وما يعنيه بكلمة « تقدم » أو « تطوير » ولسنا بصدد تعريف جديد للكلمة ، ولكننا نحاول جاهدين ، فقط ، حصر ما يقصده بعض المثقفين ، عندما يضعون سكان واحة سيوه مثلا ، وسكان جبال اسبانيا ، فى اطار حضارى واحد خاص بالبحر الابيض المتوسط .

وان كان هذا المفهوم لا ينطبق على عصرنا الحاضر ، بصورة نجة تكاد تجعل الفكرة مجرد وهم ، فقد تكون حقيقة تاريخية كان لها يوم مجد

فى الماضى . وقد بدا تاريخ مصر منذ أكثر من خمسين قرنا ، فهل كان بينها عصر اشتركت فيه مجتمعات البلاد التى تطل على البحر الابيض المتوسط — **ومن بينها مصر** — فى ظواهرها الاجتماعية ، سواء كانت هذه الظواهر « ذات طابع دينى أو اخلاقى أو علمى أو تقنى » ؟

نلاحظ طبعا أن القاموس الفرنسى الذى أخذنا منه تعريف كلمة « حضارة » ( وهو قاموس Grand Ropert الشهير جدا ) ، لم يذكر كلمة « سياسى » وسط مظاهر مقومات الحضارة الواحدة . ولكن كلمة « اشتراك فى المظاهر » ، تعنى على الاقل ، نوعا من « الوحدة » فى التصرف ، سواء كان ذلك على المستوى المادى واليومى ، أو على المستوى الثقافى والعلمى .

ولنبدأ مرة أخرى ، من البداية ، ونتسائل ، كيف يكون لحوض بحر به أكثر من عشر بلاد مختلفة ، حضارة واحدة ، وساكن المدينة يختلف عن ساكن الريف فما بالك ساكن الصحراء وساكن الجبال ، أو ساكن الوادى وساكن الشاطىء ، والمعروف أن للبيئة الجغرافية دورها فى تكوين « حضارة » ذاتية . الاختلاف كبير بين كل منطقة والاخرى ، فأى تشابه بين بلدان الشمال الجبلية وبلدان الجنوب الصحراوية ، ناهيك عن سكان شرق البحر الذين تجد عندهم كلا من الجبال والصحارى !

أيا كان ، فالتاريخ فى صفحات الكتب ، نبحث فيه عن لحظة ، ارتبطت فيها هذه الاماكن المختلفة بعضها ببعض ، ولو بصورة زائفة — فالنظرة السريعة لا تشير فى أول الامر ، الا الى حروب طاحنة ، ينزل فيها أهل الشمال غازين على أهل الجنوب كثيرا ، ويطلع فيها أهل الجنوب على أهل الشمال قليلا . ومجأة ، تتجمد الرؤية وقد توقف شريط الاحداث المتلاحقة ، عند لحظة بعينها ، كانت كل المناطق ، حول البحر الابيض المتوسط ، تسجد فيها لاله واحد ، يحرس صورته جند مدججون بالسلاح . والصورة ، صورة امبراطور روما التى هزمت واحتلت كل شواطىء البحر المتوسط ، شماله وجنوبه ، شرقه وغربه ، ولمدة تقارب السبعة قرون .

هناك اذا لحظة اجتمعت فيها كل هذه البلاد حول اله واحد ، وكانت مصر من بينها . فهل شاركت مصر باقى البلدان فى « حضارة واحدة » ، عندما كان البحر المتوسط وحده سياسية يجمعها نفس الحكم العسكرى والادارى .. ان كان الحكم العسكرى والادارى ، كافيا لخلق « حضارة » واحدة ؟

سنفترض أن حضارة روما كانت حضارة هذه البلاد اثناء استعمارها ... فما كان الحال بالنسبة لمصر ؟ فلنحاول معرفة حقيقة العلاقة ، بين مصر ومستعمريها ، الرومان ، وعلاقتها بحضارتهم ، أثناء احتلالهم لها . كيف بدأت ، وكيف انتهت .

**ولكن ، هل كانت روما هى البلد الوحيد على شاطىء البحر ، الذى ارسل الى مصر قائدا يعبد على انه اله ؟** فلنعد الى الوراء ، وما أسهل قراءة ما سجله الاولون ، والبحث فيه عما يؤكد — أو يفند — ادعاءات السياسيين أو المنتفعين .. أو الحالمين .

يقول تاريخ العالم ان البحر الابيض يتوسط بلادا كثيرة من قديم الزمان، كانت بعضها ، كمصر ، دولا قائمة بذاتها ، وكان اغلبها — كالجزر اليونانية — دويلات تقوم حول — مدينة مثل أثينا — وقد غير الزمن في الكثير من هذه البلدان التى لا تعرف البحر المتوسط الا كحدود شمالية لها ، او كحدود جنوبية . وعاش سكان شواطىء البحر قرونا طويلة لا يعرفون الا السفن الصغيرة ، التى تجعل الانتقال من جزيرة يونانية الى الاخرى ، ملحمة يتغنى بها الشعراء ، واشهر هذه الملاحم طبعا ، **اسطورة « جازون » و** « اوديسية » عوليس . . بينما روت لنا جدران المعابد الفرعونية جبروت الملاحة المصرية فى تنقلاتها من شواطىء مصر الى شواطىء فنيقيا . وقد حكت الاساطير الدينية من قبل ، كيف ذهبت ايزيس الى هناك تبحث عن جثة زوجها ، وكأنها ذهبت الى نهاية عالم لا يقدر على الذهاب اليه والعودة منه ، الا الهة عاشقة وفيه . كانت اذا كل من هذه البلاد ، لها فى عزلتها ، طابعها الخاص الذى تنفرد به بعيدا عن البلاد الاخرى ... ولاذكر ، فى هذا العالم ، للجانب الغربى للبحر .

ولو خرجنا من عالم الاساطير ، وعدنا الى تاريخ الواقع المؤكد ، وبدأنا فى دراسة ما مر من اخطار على هذه الواحة الافريقية المسماه — **من بعد الفتح العربى** — بمصر ، راينا الحروب والاتصالات المستمرة والمثمرة ، على مر السنين ، بالجيران الافارقة — من ليبيين ونوبيين — وبالجيران الآسيويين — من حيثيين واشوريين — وما اطول الحدود المشتركة مع هاتين القارتين ... وما اصغر الحدود الشمالية اذا ما قورنت بهما !

ولكن نجم الحضارة الفرعونية بدأ فى الافول منذ الاسرة الواحدة والعشرين — اى فى القرن العاشر قبل الميلاد — وقد نرى فى اعادة دفن واخفاء مومياءات فراعنة الماضى اعترافا من الكهنة ، بضعف الدولة فى حماية اثمن ما لديها من كنوز الماضى ، وآثار خلقها الفنى والحضارى . وقد داب بالفعل ، فراعنة ما بعد هذا العصر ، على الاستيلاء على ما خلفه الماضى من كنوز ، لتوظيفه من جديد ، بدلا من خلق الجديد، ونحت التماثيل . وقد يكون تزويج ابنه فرعون لملك غير مصرى ، لأول مرة فى تاريخ الفراعنة ، من علامات ما وصلت اليه الدولة من تفكك فى الحفاظ على تراثها ، والاعتراف بافول نجمها . وكان بالفعل اظهر دليل على ضعفها ما تم من غزو آشورى على البلاد ، بعد ذلك مباشرة

وتبدأ اذاك اول علاقات مع اليونانيين النازحين من الشمال سواء كانوا قراصنة يغيرون على الشواطىء ، او مهاجرين يبحثون عن الرزق بعد أن ضاقت بلادهم باعدادهم المتزايدة . وكان فرعون يكون منهم فرقا مرتزقة يضمها الى فرق المرتزقة الليبيين فى جيشه ، للدفاع عن حدود مصر الصحراوية ، وحدود الدلتا بالذات . يحدث هذا فى القرن السابع قبل الميلاد .. اى بثلاثة قرون قبل وصول الاسكندر الاكبر الى مصر . وكانت تجارة القمح والهجرة البشرية من اهم عناصر التعامل ، بين المملكة الفرعونية والجزر اليونانية ، على اختلاف سكانها وحكامها . وقد لعب الجند اليونانيون دورا مرموقا فيما دار من حروب بعد ذلك ، بل وفى الحروب الاهلية بالذات .

كان رد الفعل التقليدى الطبيعى للمصريين ، ازاء هذا الغزو البشرى الاجنبى ، استياءا يترجم بتمسك المصريين بكل ما ورثوه من حضارة الماضى — فيحاولون احياء آثار الماضى المجيد للتاريخ الفرعونى القديم ، والعودة الى ما كانت عليه الدولة القديمة « من تقاليد ، ترجع الى القــرن العشرين قبل الميلاد ، اى العودة الى ما كانت عليه الحياة من ثلاث عشر قرنا قبلهم ! وهكذا ، تحــول الالـــه (( ســت )) الى اله للاراضى القريبــة على وادى النيل ، وحرمت عبادته ، بينما أخذ الأهالى فى بنــاء المعــابد على نفقتهم الخاصة . كان كل هذا تأكيدا لانتمائهم الى هذه الأرض بالذات ، ورفضــا لما يمكن يمكن أن يستجد على يدى المهاجرين اليونانيين . كان على الفراعنة مراعاة هذا الشعور الجديد ، وهم فى نفس الوقتفى حاجة ملحة الى مرتزقة يحضرون اليهم من بلاد الغربة .. واليونان بالذات .

كان بعد ذلك الغزو ، ثم الحكم الفارسى ، ومحاولة أمير ليبى الثورة عليه بمساعدة قوات يونانية ، عرف وادى النيــل بعدها نصف قــرن من الاستقلالوالرخاء والامان ، قبل ان يسقط مرة أخرى فريسة الغزو الفارسى المدمر . كانت ضراوة الهجوم متوحشة ، حتى يحل اليــأس بالاهالى ، ولا يفكر مصرى واحد فى الثورة على الحكم الاجنبى بعد ذلك .

ولكن هزيمة الفرس أمام قوات الاسكندر الاكبر ، جعلت منه المتصرف المطلق فى كل الممتلكات الفارسية ، وكانت مصر جزءا منها .

ولكن الاسكندر دخل مصر على انه ابن الاله « آمــون » ، فاعتبره المصريون ، بتتويجه فرعــونا عليهم ، مخلص مصر من اســتعمار فارسى مخرب ، دام عشر سنوات بلا هوادة . وهكذا دخلت مصر دائرة العــالم اليونانى ، بتتويج ملك مقدونى فرعونا عليها ، بعد أن عاش فيها اليونانيون لمــدة ثلاثة قــرون ، كان لهم فها مركزا كبيرا ، هو مدينة (( **نوكراتيس** )) ، ودون أن ينظر اليهم المصريون الا نظرتهم الى اجنبى ينزل ضيفا بأراضيهم . بأراضيهم .

وبدأت علاقة مصر بالحضارة الاغريقية ، علاقة زائفة ، اذ انشـــأت مدينة جديدة أصبحت مركزا للوجود اليونانى فى مصر ، ينافس «نوكراتيس»، ولم تلتحم هذه الحضارة بالمصريين ، لأن فرعونها الجديد جعــل من مدينة « الاسكندرية » ، عاصمة لواد بعيد ، به كل عواصمه السابقة ، بمعابدها العتيقة وتاريخها الوطنى القديم .

ورث « بطليموس » من الاسكندر ، صفته كفرعون ، وبالتالى ، ورث ايضا الالوهية المرتبطة بالجالس على عرش مصر . اى انه قام بدور الحاكم المصرى كما كان اسلافه يقومون به ، وباحترام كل التقاليد المرتبطة بهــذا المنصب ، حتى لقــد كانت كل ادارته وكل رجاله من اليونانيين . نرى أن الازدواجية بدأت على يــد الاسكندر نفسه ، الذى توج فرعونا على حسب التقاليد المحلية ، واعترف به ابنا للاله آمون .. ولكنه انشـــأ مدينــــة خاصـــة به ، ولم يغير شيئا طبعا من سلوكه المقــدونى . وهذا ما فعله البطالسة ، ولو انهم دأبوا على الزواج من أخواتهم حسب التقاليد الفرعونية القديمة ، وكان بطليموس الثانى أول من اعاد هذا التقليد . ولكنه أول من

احضر أيضا العديد من الفلاسفة والعلماء والكتاب اليونانيين ، فى نفس الوقت ، لمدينة الاسكندرية ، فبدات الشهرة العلمية اليونانية للمدينة فى عصره ، وقد أصبحت مكتبتها من أهم عناصر اجتذاب المثقفين . . اليونانيين، ومن أهم الدلائل على أن حياة الوادى وسكانه ، بل ومثقفيه ، كانت تعيش بعيدا عن هذه « المكتبة » ، أن كل ما بنى فى هذا العصر — وحتى موت الملكة كليوباترا السابقة آخر البطالسة وآخر فراعنة مصر — لم يقدم الجديد فى فن المعمار أو النحت ، وانما كان فنا مصريا امينا — ونكاد نقول محنطا — لما سبق وانشأه الفن الفرعونى من قبل . وخير مثال على قولنا هذا ، معبد « ادفو » الذى بنى فى القرن الثالث قبل الميلاد ، وهو لا يزال فى حالة ممتازة ، لا نرى فيه اشارة واحدة او خطا واحدا ، يدل على تأثير جديد أو غريب بالنسبة لما سبقه من معابد ، ونفس الملاحظة تنطبق على معبد « دندرة » ، الذى طورته كليوباترا بعد ذلك بثلاثة قرون من الحكم البطلسى ، وثلاثة قرون من الاشعاع « الهللينى » لمدرسة الاسكندر الفلسفية والعلمية . لا تنطق حجر من احجاره ولا نقش من نقوشه بفن جديد أو غريب علی الفن الفرعونى القديم .

وكان العالم « الهللينى » — وهو ما آل بعد موت الاسكندر من ميراث تقاسمه قواده — يحتل الجزء الشرقى من البحر المتوسط ، وتدور بين حكامه المعارك لمحاولة كل منهم الاستيلاء على جزء من ارض الآخرين . وكان الجيش المصرى فى معظمه مكونا من اليونانيين والمقدونيين ، وقد درب المصريون على نفس فنون الحرب ، وارتدوا الزى المقدونى الجديد عليهم . ويبدو أن هذا الزى اقصى ما وصل اليه المصريون ، من وادى النيل ، فى المشاركة فى ادارة الدفة « اليونانية » للادارة البطلسية . وقد كان شعب الاسكندرية هو الذى يثور على البلاط ويغير من حكام الساعة حسب اهوائه أو الظروف الطارئة او المستجدة . وقد حدث الكثير من هذه الحروب الاهلية المحصورة فى المدينة لفرض ملكة على اخيها ، او لتنحية ملك لصالح ابنه او اخيه . ولكن جمهور المصريين كان يثور ايضا بين فترة واخرى على الحال العام ، فيرى الفرعون البطلسى نفسه مجبرا على الاحترام العلنى لطقوس الدين الفرعونى ، وكأنه يعترف للمصريين بحقهم فى الوجود، من خلال احترام دينهم المحلى، احترام حضارتهم الخاصة بهم ، الموازية لما تعيش عليه مدينة الاسكندرية اليونانية .

كانت مدينة روما قد بدات فى ذلك الوقت فى التحول الى قوة ضاربة ، خاصة بعد ان استولت عسكريا على كل اراضى شبه الجزيرة اليونانية ، واصبح كل ملوك الشرق — شرق البحر المتوسط — ياتمرون بأمرها ، أملا فى حمايتها لهم . وسرعان ما اصبح البطالسة من اشد الحكام فى المنطقة مراعاة « للصداقة » الرومانية الباطشة . خاصة ان الصراع على السلطة، فى داخل الاسرة نفسها ، اصبح هو الشغل الشاغل ، وقد يكون اهم علامات حكم البطالسة ، بعد بزوغ نجم روما العسكرى . ويلاحظ أن التاريخ لهذه المرحلة عرف كله من خلال كتابات يونانية لا تجد الا من تعصب لليونانيين ، ولا تحترم من البطالسة من يحاول التقرب من العنصر المصرى حتى ان كان امينا على الثقافة « الهللينية » ، فى عاصمته الاسكندرية . ولكن سلطان روما

كان فى الازدياد ، ولعبت كليوباترا لعبتها المشهورة على يوليوس قيصر للحفاظ على عرش مصر وحدها . وانتهت القصة بما هو معروف ، وكاد عرش روما ينتقل الى الاسكندرية لولا الهزيمة العسكرية التى انتصرت فيها روما على جيوش واسطول ماركوس — انطونيوس .

**واصبحت مصر ، لاول وآخر مرة فى تاريخها ، جزءا من عالم مغلق هو عالم الامبراطورية الرومانية ، الذى سيطر على كل شوطىء البحر الابيض المتوسط .**

حتى ان الرومان اطلقوا على هذا البحر اسم : «بحرنا Marenostrum ولم تبق ذرة رمل تصل اليها مياهه ، خارجة على نفوذهم العسكرى .

وقد استمرت امبراطورية روما سبعة قرون ، وقد عرفت ، مثلها مثل كل الامبراطوريات ، السقوط والاندثار ، حتى ان ذكراها بقيت حلما يراود الغرب ، وقد جسده « موسولينى » فى لحظة ، اعتبرها الآخرون صورة من « جنون الفاشية » . ولم يمنعهم هذا طبعا من محاولة تحقيق هذا الحلم لحسابهم الخاص !

**ولكن ، اين الاسكندرية ، ومصر ، من الحضارة الهللينية والرومانية ؟**

رأينا علاقة المصريين باليونانيين على مر القرون ، علاقة صداقة ، ما دام المد البشرى من المهاجرين اليونانيين لم يقابله اى رد فعل عدائى من المصريين .

ورأينا اليونانيين يعيشون بالاسكندرية فى عالم يكاد يكون مغلقا عليهم ، ولم نر على الرغم من اشتهار وازدهار الفلسفة والعلوم بالاسكندرية ، اسما مصريا واحدا ينبغ فيها ، ولا المصريين يكتبون ، أو يتحدثون ، باليونانية . وكان الفرعون البطلمى يقوم بواجبه كملك مصرى ، يلعب الدور المطلوب منه فى اطار تقاليد احترمها الشعب من قديم الزمان ، ولم يحاول ان يخلط اليونانية بالمصرية ، أو يتدخل بأى عنصر غرب فى أى من مقومات الحضارة الفرعونية ، وان استعان اساسا بموظفين يونانيين ، علاوة على الموظفين المصريين . ولذا ، حق على المصريين اعتباره فرعونا مصريا ، وقد رأوه يحترم كل تقاليدهم ، بل ويقدس كل آلهتهم . وان كان بالجيش غالبية من اليونانيين والمقدونيين بالذات ، فالأمر ليس جديدا على تاريخ الفراعنة ، الذين استخدموهم مرتزقة من قبل .

وازدهرت الاسكندرية كبوتقة يحج اليها علماء وفلاسفة العصر ، وكانت أثينا اذاك هى منار الادب فى عالم البحر المتوسط الشرقى . وعندما استولت روما على اليونان ، تبنت ثقافتها حتى قيل ان الغازى كان رومانيا ، ولكن المنتصر كان اغريقيا . فاستمر الحال بالاسكندرية — منافسة اثينا — على ما كان عليه قبل سقوط مصر بموت ملكتها كليوباترا .

أخذت روما من اليونان ، اساطيرها ودينها ، بل وفنانيها ومهندسيها . وطور الفن الرومانى الجديد كل ما اخذه من اليونان،

حتى اصبحت الثقافة الغربية الحديثة لا تنفصل ، فى جذورها ، بين ما تسميه « بالانسانيات الاغريقية ــ الرومانية » ، وعرفت الاسكندرية فى هذا العصر ، شأنها فى ذلك شأن بلاد العالم « اللهينى » . الوجود العسكرى الادارى الرومانى . واستعادت المكتبة الشهيرة مكانتها بعد ان احرقها فى المرة الاولى ، يوليوس قيصر ، عندما كان محاصرا فى المدينة . ولم يتغير الحال كثيرا بالنسبة للمصرى ، الذى عاش هذا العصر ، كما عاش عهد البطالسة ، وكأنه ، بثقافته ، ودينه ، وتقاليده ولغته ، على خط مواز تماما للخط الادارى . وكل من الطرفين له لغته بجميع معانى الكلمة . وكان لكل منهما محاكمه ، وقضاته ، وقوانينه ! واعتقد ان فى استطاعتنا استعمال كلمة « حضارته » فى هذا المجال ! فحتى اذا ما استعار اليونانيون من المصريين عبادة بعض آلهتهم ، مثل عبادة « ايزيس » او العجل « ابيس » ، رايناهم قد حولوا هذه العبادات الى ديانة خاصة بهم ، لها اثرها وامتداداتها ، حتى الآن فى الثقافة الغربية ، وريثة الحضارة اللهينية . ولا نجد لاى من الالهة المصرية الاخرى ، التى لم يتبنها اليونان او الرومان ، اثرا فى اى بلد آخر خارج مصر ! فكان لكل من البطالسة وبطانتهم اليونانية من جهة ، والمصريين من جهة اخرى ، عالمه الخاص .

واستمر الحال هكذا ... حتى الفتح العربى !

عرفت مصر سبعة قرون من الاحتلال الرومانى بالفعل ــ وكانت بالفعل جزءا من الامبراطورية الرومانية ، التى وحدت جميع الشعوب المطلة على البحر المتوسط . ودارس كل بلد من هذه البلاد ، لا يستطيع ان يتجاهل الدور الذى لعبه الاستيطان الرومانى فيها ، خاصة اذا كانت تعيش فى الادغال قبل وصول الحضارة اللاتينية اليها ، مثل قبائل السلت والجرمان والغال وغيرها من سكان شبه الجزيرة الايبيرية . ولكن الحال فى مصر كان مخالفا تماما .

**فالتغير الوحيد الذى طرا على مصر بوجود الجند الرومان كان اداريا بحتا ، مما له دلالته بالنسبة لقضيتنا . وله اسباب تشرح هذا التصرف الفريد من جهة روما الغازية المستعمرة .**

استمر الحال مع الاستعمار الرومانى ، الذى آراد الا ينقطع القمح الذى كان يغرق اسواق روما ، آتيا من وادى النيل . نحافظ المستعمر على نفس النظام السابق ليضمن نفس النتيجة ، لتستمر مصر فى دورها ، كاهم مصدر للقمح ــ وما دام النظام السابق ــ الذى عرفته مصر لعدة قرون ــ يوفر هذا الانتاج ، فعلى الامبراطور الرومانى ان يتولى شخصيا شأن هذه « العزبة » ، التى اصبحت من الممتلكات الخاصة لآمبراطور روما ! وهكذا خرجت مصر من نظام المستعمرات الرومانية وادارتها المنتشرة على ضفاف البحر الابيض المتوسط ! مما يشرح قلة الآثار الرومانية فى مصر ، على الرغم من استعمار دام قرون سبعة .

آثـار قليـلة انحصرت فى كل من الاسكندرية والفيـوم ، عـلاوة على بعض الاضـافات فى المعابـد ، حيث كان النمط الفرعونى هو المتبع ... والمحترم . ولم يخلق الوجـود الرومانى فى مصر اى فـن ــ او حضارة ! ــ جديـدة او خاصـة بـه . والآثـار التى تركهـا هـذا الاسـتعمار لا تقـارن طبعـا بكل ما خلفتـه الجيوش الرومانيـة فى كلّ دول اوربـا منـذ غـزو يوليوس قيصر لها . وقـد انشـأ الجيش مراكزه الاساسية التى تحولت الى عواصم بعـد ذلك ، ولعـل من اشهرها مدينـة فينـا بالنمسـا ــ وهى « فندبونا » الرومـان ــ وباريس بفرنسـا ــ وهى « لوتيسـيا » الرومـان ــ ولنـدن ــ بانجلترا ــ وهى لنديندوم الرومان ــ ... وغيرها ! وقـد ترك الاستعمار الرومـانى فى كل هـذه البـلاد ، طرقه وقوانينه ورجاله ولغته بل اسـمه ، حتى ان بلدا مثـل فرنسـا ، التى كانت تعرف ببلاد « الغـال » ، عاشـت بعد غزوهـا ما يسـمى بالعصر الغـالى الرومانى ، قبل ان تغمرها جحافل « الفرنك » الجرمانية ، فتتحول الى مقاطعات تتحـد على مـر الايـام لتصبح « مملكة فرنسا » ... وما هـذا الامثل لمـا حـدث لغالبية دول اوربا التى تتحدث كلهـا باللاتينية مع الرومان ، ثم بمشتقات هـذه اللغـة حسب تطور ما فى كل منطقـة جغرافيـة !

ولم يكن للاستعمار الرومانى اى تأثير من هذا النوع على مصر ، التى ظلت على ما هى عليـه منـذ مئـات بـل آلاف السـنين . زاد عليهـا فقط ان « المواطن الرومانى » اصبح بينهـا فئـة جديدة ، لا يبـدو انهـا اثـرت بصـورة ما على سـيرا مورهـا . واحسن دلالـة على ذلك ان اللغـة اللاتينيـة نفسـها لم تحـل محل اليونانيـة فى المعاملات الادارية المصرية الا فى القرن الرابع بعد الميـلاد .. اى بعد الغـزو والاستعمار باربعـة قـرون ! ولا يبـدو انهـا تركت حتى اثـرا يذكـر فى اللغـة القبطية نفسـها .

كـذلك كان الحـال بالاسـكندرية . لقـد اسـتعمرت فى عهـد الرومان بصفتها السـابقة ، « مدينـة يونانيـة » ، لهـا مجلس شيوخ خاص بهـا ، كمـا كان نهـج المـدن الكبرى فى الامبراطورية الرومانيـة وكانت ــ لانهـا اهم مركز ثقـافى فى المنطقـة ــ من اهم المراكز ايضـا لاسـتقبال مبشرى الدين المسيحى الجـديد فى عهـده الاول . وقـد نزل بهـا ، وبشر فيهـا ، القديس مرقس ، أحـد كتـاب الاناجيل الاربعـة وعندما سمح الامبراطور قسطنطين بالدين المسيحى ، اصبحت الأسكندرية ايضا ، بصفة مركزها الثقافى ، اهم مركز لبلورة الدين الجـديد ــ وقد ازدهرت فيهـا المناقشـات والفرق والطـوائف والبـدع . كانت الارض التى عرفت مثـلا تداخل الفلسـفة اليونانيـة مع فكر الدين المسـيحى بفضـل تعاليم الفليسوف الرومانى « افلوطين » ( حـوالى سـنة ٢٠٥ ــ ٢٧٠ م ) ، وكانت مثـلا وطـن « اريـوس » ( ٢٥٦ ــ ٣٣٦ ) الذى رفض الوهيه السـيد المسـيح ، وابتـدع مذهبـا لا يـرى فيـه الا بشرا من الأنبيـاء ــ كذلك اصبحت الاسـكندرية ، بصفتها العاصمة واهم مدينة ثقافية ، المكان الذى يعتبر اساقفته اهم اساقفة البلد

فكان الدور الريادى الذى لعبه القديس « اثناسيوس » ( ٢٩٥ — ٣٧٣ ) ، اسقف الاسكندرية ، قبل أن تنفصل الكنيسة القبطية — الوطنية — عن كنيسة الشرق البيزنطية — وقد اختلفت كل منهما فى تفسير وتحديد طبيعة المسيح ، فما كان من المصريين الا اعلان انفصالهم عن كنيسة المستعمر ، الذى اخذ يعاملهم بنفس القسوة التى كان يعامل بها الرومان ، من قبل ، مسيحى العصر الاول للمسيحية ! واصبح للبحر المتوسط ثلاث كنائس مسيحية ، بثلاث مذاهب مختلفة ، لكل منها عاصمته و « البابا » الخاص به .

وكان الفكر الوثنى ، الذى عرف ازدهاره فى الاسكندرية « الهلينية » قد بدأ يحتضر تحت ضربات المسيحية المنتصرة ، وقد اعتبر رجم « هباشيا » ( ٣٧٠ — ٤١٥ ) ، استاذة الفلسفة والرياضيات اليونانية ، بجامعة الاسكندرية ، تحت حجارة المسيحيين ، رمزا لنهاية عصر وبداية عصر جديد . وقد بدأ بالفعل اساتذة الفكر والعلماء يهربون من الاسكندرية خوفا على حياتهم ، حتى احرقت المكتبة الوثنية مرة ، سنة ٣٩١ م ... ومع نهاية القرن الخامس ، كان المصريون يدينون كلهم بالدين المسيحى ، خاصة بعد ان هرب آخر كهنة دين الفراعنة من معتقلهم الأخير فى جزيرة فيلة بجنوب الوادى .

ولم يعد للاسكندرية ذكر خاص حتى دخول العرب مصر ، وتحصين ما تبقى من الجند الرومان البيزنطيين بها ( ٦٤٢ — ٦٤٦ م ) ، فاصبح تاريخها بعد ذلك جزءا من تاريخ « مصر » العربية ولم تعد عاصمة البلاد بعد ذلك . اصبحت الثغر المشهور الذى نعرفه ، والذى يحتكر غالبية التجارة الخارجية ، فى منافسة محلية مع ثغرى رشيد ودمياط . وهذا التاريخ معروف كجزء من تاريخ مصر ، والدور الذى لعبته التجارة الخارجية ، ومشاكلها ونتائجها على الاقتصاد بل والتاريخ المصرى كله .

.. حتى اصبحت المركز الرئيسى لتسويق القطن الى أوربا فى العصر الحديث . وسمحت قوانين مصر الخديوية ، لجاليات اجنبية ، اغلبها يونانية وايطالية وانجليزية ، سمحت لهم بالحياة المنعمة فى بلد غريب عليهم وهم غرباء عليه ، ولكن لهم فيه مطلق الحرية والسيادة ، بما فى ذلك من اتباع قوانين خاصة بهم ومحاكم يهربون فيها من السيادة المصرية . واختارت غالبية هذه الجاليات مدينة الاسكندرية مركزا لها ، لاهميتها التجارية . والحقيقة أن تعداد الأجانب بها لم يتجاوز نسبة العشرة فى المائة من مجموع سكان الثغر . ولكن الحقيقة الأخرى ، هى أن امكانيات هذه الجاليات ، المالية والثقافية والتجارية ، سمحت لهم بخلق عالم خاص بهم ، لا علاقة له بمصر ولا حتى بالمصريين المقيمين فى الاسكندرية نفسها ! وكان لهذا المجتمع طبعا نشاطه الثقافى الغربى البحت ، حيث لا تسمع اسما مصريا ولا كلمة عربية ، حتى ولو كان بعض المصريين يجدون أبوابه مفتوحة لهم . وشروط القبول فى هذا العالم تتلخص فى كلمة واحدة ، هى « التغريب التام » ، على الاقل اثناء وجود المصرى فيه . كان هذا العالم يرفض مصر — دينا ولغة

وثقافة ... أى « حضارة » ! — من جهة ، ومن جهة أخرى ، لا يعرف لنفسه وطنا آخرا غير هذا الثغر الذى سمح له بتكوين ثروات طائلة ، كان من الصعب الوصول الى أمثالها فى الغرب . وقد يفهم القارىء العربى بعض مقومات هذا العالم الخاص بكل مجتمع متغرب ، يخلق لنفسه جنة مصطنعة ، فى المستعمرات المطحونة ، يفهم ذلك المناخ لو قرأ التهويمات الفنية للكاتب الانجليزى « لورانس داريل » ، التى ألفها تحت عنوان « رباعية الاسكندرية » . وكان لهذا المجتمع كتابه وشعراؤه ، وقد أصبح أشهرهم اليونانى « قسطنتين كافى » الذى توفى سنة ١٩٣٠ . ويعجب القارىء العربى — ويعجب اكثر المواطن المصرى — لما يستنتجه الغرب من مثل هذا النشاط ، الذى لا يتوجه بحديثه الا الى الغرب ، ولا ينتمى الى أرض الاسكندرية بشىء .

فبعض الغربيين يرون أن الاسكندرية تنتمى الى الغرب — ! — لأن نشاط الجاليات الأجنبية بها ، والخاص بهم — هذه الجاليات التى لم تزد نسبتها فى يوم على العشرة فى المائة من سكان الثغر — كفيل بتحويلها الى مدينة منفصلة عن ارضها ووطنها ، وجهها يطل الى الشمال ولا علاقة لها بما يدور فى ظهرها من احداث ! وكان مدينة « مرسيليا » فى جنوب فرنسا ، مثلا ، التى انشأها فى القرن السادس قبل الميلاد ، بحارة يونانيون من آسيا الصغرى ، وتعيش فيها الآن جالية جزائرية مهمة ، لا علاقة لها بفرنسا ، ولا تنتمى الا لشمال أفريقيا !

ولا يذكر فى هذه الحال طبعا التاريخ العربى الوطنى لمدينة الاسكندرية ، منذ الحملة الفرنسية ، وحتى منذ الحروب الصليبية ، حتى يومنا هذا — ولكن ، يذكر دائما أنها كانت — فى يوم — يونانية الأصل ، يونانية الفلسفة ! ونفس المنطق هو الذى جعل « موسولينى » يحاول الرجوع الى أمجاد روما العسكرية القديمة ، حول البحر الأبيض المتوسط ، والمستوطنين اليهود الى ارض فلسطين ، التى كانت يوما ، منذ الفى سنة — أى عشرين قرنا ! — ولبضعة قرون ، مملكة يهودية !

لو أننا اتبعنا هذا المنطق ، لأصبحت كل من مصر وانجلترا وليدة نفس الرحم ، وقد استعمرت روما انجلترا لمدة ثلاثة قرون ... لماذا اذن رفض فكرة مصر العربية ، وكانت مصر جزءا من الأمة العربية سياسة وحضارة ، لمدة تسعة قرون ؟ أو مصر العثمانية ، وقد كانت مصر جزءا من الامبراطورية العثمانية لمدة أربعة قرون ، وتركت قطعا من الآثار اكثر مما ترك اليونان والرومان مجتمعين ؟

الغريب طبعا أن الذين يتحدثون بهذا المنطق ، لم يجدوا ما يختارونه من بين هذه « الانتماءات » ، الا اقدمها فى الزمن ، واقلها تأثيرا من حيث الآثار والنتائج. فلو قارنا ما تركه اليونانيون والرومان بما تركته «الحضارة» العربية ، أو الحكام العثمانيون ، لعجبنا لقلتها . والحق يقال أن جلباب الفلاح المصرى منقول من جلباب رعاة الغنم اليونانيين بعد أن تخلص من حزامه ، وأن « الطنبور » ادخله العالم اليونانى الى الريف المصرى ... هل معنى هذا اننا يونانيو الحضارة ؟ لقد ترك لنا تدمير الهكسوس معرفة عجلة الحرب ، وتربية الجياد ، والفرس ، ومع تخريبهم لمصر فى

غزواتهم المتلاحقة ، ادخلوا الدجاج الى وادى النيل ... ايعنى هذا اننا اصبحنا من اتباع « حضارة » الهكسوس او الفرس ؟

لم يفلح اليونانيون ، بعد معاشرة دامت اكثر من عشرة قرون ، وعلى الرغم من وجود ثقافى ممتاز فيما كان يسمى « بالعالم المتحضر » ، أن يعيروا المصريين الاها واحدا ، أو قانونا واحدا . او حتى لغة على المستوى العامى ، تسمح لنا ، حتى فى العصر القبطى ، بقراءة ما كان يكتب عنا باليونانية ، حتى تم طردهم على يد المسيحية المنتصرة المنبعثة من الشرق .

لقد خلق الاستعمار الرومانى معظم دول أوربا ، التى شكلها بتخطيط مدنها وبارساء قوانينها وبزرع الفكر اليونانى المطور بها ، وباهدائها لغة لاتينية تستعمل فى كل البلاد — ولكنه لم يترك فى مصر الا بعض المقابر والمسارح ، بالاسكندرية والفيوم.وقد لفظه المصريون كجسم غريب عليهم، كان لابد ان يندثر عاجلا او آجلا ، وذلك حتى قبل الفتح العربى ، عندما رفض المصرى المسيحى ان يمتثل لمسيحية الحكم الرومانى البيزنطى ، واصر على أن تكون له كنيسته المستقلة ، مادام لا يستطيع أن يكون له حكمه المستقل . وقضى على مركز الدراسات اليونانى الوثنى بالاسكندرية ، وفصل المدينة عن روما بصورة نهائية ، فعاقبه الرومان على ذلك بسرقة جثمان القديس مرقص المدفونة بمصر .

وبعد ، هل تنير هذه الحقائق التاريخية ، ما لفكرة « حضارة البحر الأبيض المتوسط » من ضعف على المستوى الواقعى ؟

كان هناك يوما استعمار رومانى ، وضع كل بلدان شواطىء هذا البحر تحت ادارة عسكرية واحدة ، وذلك لمدة سبعة قرون ، لم تتحدث فيها هذه البلدان لغة واحدة ، ولم تعبد الها واحدا ، ولم تشترك فى تقليد واحد غير الاعتراف بهزيمتها أمام جند روما . وقد فرض على على هذه المنطقة ما سمى « بالسلام الرومانى Pax Romana » ، ومعناه ، حتى الآن ، يستخدم فى التعبير عن استسلام المهزوم . ويقال مثلا أن اسرائيل تريد فرض « الباكس ابرانيكا » ، اى السلام العبرى ، على العرب ، وان انجلترا قد فرضت « الباكس بريتانيكا » ، اى السلام البريطانى ، على مستعمراتها من قبل .

نعم . شاركت مصر بمدينة الاسكندرية فى يوم ما من تاريخها الذى يمتد الى اكثر من خمسين قرنا ( وما خفى اعظم ) ببعض المثقفين اليونانيين المقيمين على ارضها ، فى خلق « الفكر الهلينى » المستقل عن ارض اليونان ، المرتبط بها من حيث افراده . وقد انتشر هذا الفكر فى الاراضى التى كانت تتحدث اليونانية فى شرق البحر الأبيض المتوسط ، وكان غربه لا يزال ينوء تحت نظام قبلى وحشى ، لا يعرف من الحضارة الا ما يحميه من هجمات الحيوانات البرية ، والبقاء على قيد الحياة . مثل ما كان عليه الحال قديما فى ايطاليا وفرنسا واسبانيا . وقد جمعت الادارة العسكرية للامبراطورية الرومانية بين هذا العالم الغربى المتخلف وبين شعوب مصر والشام واليونان ، بما عرف عنها من حضارات قديمة.وكان لهذه الحضارات من الفنون والرفاهية ما علم جند الجيش الرومانى طبائع لم يكن يعرفها ولا يتخيلها فى معسكراته الخشنة . وكان من أشهر ضحايا هذه الرفاهية المتحضرة ، القائد الرومانى الشهير « ماركوس — انطونيوس » .

ولكن ، هناك من كبار المثقفين من ينادى ، على الرغم من كل ذلك ، بأن مصر جزء من « حضارة البحر الأبيض المتوسط » ... ومن يكون كاتب هذه السطور لرفض دعواهم ؟ . ويذكرنا هذا بقصة « أندرسن » ( ١٨٠٥ — ١٨٧٥ ) الشهيرة ، « ملابس الامبراطور » ، التى تصور هذه الفكرة ، عندما رأى شعب الصين امبراطورة يسير عاريا فى موكب مهيب ، ولا أحد يجرؤ على الاعتراف بما تراه عينيه ، وهو عرى الامبراطور الوقور. فقد أشيع أن الامبراطور سيلبس زيا مسحورا ، غاية فى الوجاهة والفخامة، لا يراه الا من كان جديرا برؤية هذه التحفة ، ومقدرا قيمتها الفنية . ومن يجرؤ بعد ذلك على الاعتراف بجهله حتى ان كان لا يرى شيئا ؟! . ولم يفضح الأمر الا طفل لم يكن يعرف « عقدة المثقف » لجهله المطبق ، فصرخ : « الامبراطور عار ! » . واضطر الجمهور — وحتى الامبراطور نفسه — الى الاعتراف بأن ما من شخص يرى فى الواقع هذا الزى الرائع ... وأن من ادعى أنه صنع هذا الزى للامبراطور انما هى استولى على كل المجوهرات الحقيقية التى اخذها بحجة نسج زى سحرى لن يراه الا الفنان المرهف الحس ! .

والعقد كثيرة ، خاصة وسط المثقفين ، ومع الأسف أن اكثر العقد شيوعا هى عقدتنا ، نحن الشرقيين بالذات ، أمام علم وثقافة الغرب . فاذا ما تحدث أحد الغربيون بصورة أو باخرى عن أمر يهمنا ، ويكون الافتراء — أو الجهل بحقيقة الأمور — فادحا ، واعترض بعضنا ، تكون الاجابة مثل رد بحار على زميل له ، قرر طبيب السفينة أنه ميت ولابد من القائه فى البحر : « كيف تقول انك حى ترزق يا جاهل ؟ أتدعى العلم اكثر من سيادة الطبيب ؟ » . وهو موقف نجده مع الأسف عند كثير من مثقفينا ، خاصة اذا ما كانت القضية تخص أمرا مشتركا بين الشرق والغرب . وهكذا قرأنا مثلا دفاعا عن الحملة الفرنسية ضد مصر ، بقلم مصريين ، نراهم اكثر ملكية فى هذا الصدد من الغازى الفرنسى نفسه . وعرفنا من مثقفينا من يلقى بمصر كلها فى احضان الغرب المستعمر الصهيونى باسم الاسكندرية وعلاقتنا بوهم اسمه « حضارة البحر الأبيض المتوسط » . فكيف بالله تكون هناك « حضارة واحدة » والتاريخ يقول لنا انها فى حقيقة الأمر لا تعدو السيطرة العسكرية الرومانية ؟ وهل جمعت وحدة « الكومنولث » — مثلا — فى حضارة واحدة ، سكان غانا والهند وكندا ، المرتبطين بانجلترا ، بحجة استعمارهم السابق ؟ وهل كان للفلاح المصرى فى اى يوم من أيام حكم البطالة أو الرومان حلة « حضارية » تربطه ، بأى صورة كانت ، برجل الجبل فى « ايبيريا » مثلاو حتى فى صقلية ؟ وما علاقة المحارب فى أرض الغال براعى الغنم العربى فى فلسطين ؟

هكذا يقول التاريخ ... ونحن لا نزال ننتظر من يثبت لنا أن سكان وادى النيل كانوا ، فى يوم ما ، يشاركون ، سواء كانوا فى طيبة أو الاسكندرية ثقافة ونمط الحياة ، التى كان يعيشها ، فى نفس اللحظة ( أو السنة أو القرن « لحضارة البحر الأبيض المتوسط » ) سكان الشام أو اثينا أو ساحل الغال الجنوبى ، أوساحل أفريقيا الشمالى ... أو حتى روما نفسها ! .

**د. ليلى عنان**

**قصـــة :**

# أرملة السيد مونتييل

**جبرييل غرثيا مركيث**

ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الحليم

حينما توفى السيد خوسيه مونتيل شعر الناس جميعا بالتشفى ، حاشا ارملته ، بيد انهم كانوا فى حاجة الى ساعات عديدة كى يعتقدوا جميعا انه مات حقيقة . واستمر يثير منهم فى ريب حتى بعد أن رأوا جثته فى غرفة حارة تكتنفه الوسائد ، وملاءات الكتان ، داخل تابوت أصفر مقبب مثل الشمامة . وكان حليقا يلبس ملابس بيضاء ، وحذاء لامعا . وكان وضاح المحيا ، على صورة حية لم يبد بها ابدا كما يبدو الآن . كان هو نفس السيد شيربى مونتييل ايام الآحاد ، يصيخ الى قداس الساعة الثامنة ، الا شيئا واحدا : ثمة صليب يستقر بين يديه بدل العصا . وكان من الحتم أن يربطوا غطاء التابوت بمسمار ملولب ، ثم واروا جثمانه فى ضريح الاسرة الفخيم ، لكى يقتنع الناس جميعا انه لم يكن يتماوت .

والشىء الوحيد الذى بدا للجميع غريبا بعد مواراته ، حاشا ارملته ، ان السيد خوسيه مونتيل مات ميتة طبيعية ، بينما كان الجميع ينتظر أن يطعن فى الخلف من كمين يعد له . وكانت ارملته متيقنة من رؤيته ميتا فى فراشه من الشيخوخة ، نصرانيا ، دون أن يعانى سكرات الموت مثل قديس محدث . وقد اخطأت فى بعض التفاصيل فحسب ، اذ مات خوسيه مونتيبل فى سريره المعلق يوم الاربعاء ، فى الثانية بعد الظهر ، نتيجة ثورته ، وكان الطبيب قد نصحه بأن ينأى عن كل ما يثير . بيد ان زوجته كانت تتوقع أيضا ان يشيعه الناس الى مثواه الاخير ، وان يضيق المنزل باستقبال اكاليل الزهور ، الا انه لم يحضر سوى شركائه ، ورهط رجال الدين ،ولم يستقبل المنزل غير

اكاليل المجالس البلدية . اما ولده ، وكان موظفا فى القنصلية فى المانيا ، وابنتاه ، حيث تقيمان فى باريس ، فقد بعثوا ببرقيات من ثلاث صفحات ، نلمح فيها أنهم حرروها وهم وقوف ، مستخدمين الادوات العامة التى تستخدم فى مكاتب البريد ، وقد مزقوا اوراقا كثيرة قبل أن يعثروا على الكلمات التى تساوى عشرين دولارا ، ولكن احدا منهم لم يعد بالمجيء .

فى هاته الليلة عرفت ارملة السيد مونتييل ، وهى تبكى الرجل الذى اسعدها مسندة راسها على الوسادة ، طعم الحزن لاول مرة : « ساحبس نفسى الى الابد » ، وسرحت مفكرة : « اننى اشعر كأنهم وسدونى فى نفس تابوت خوسيه مونتييل ، ولا اريد ان اعرف شيئا عن هذا العالم » ، وكانت صريحة .

هاته المراة الواهنة ، التى برح بها الاعتقاد فى الخرافات ، والتى تزوجت بارادة والديها فى سن العشرين ، بالخاطب الوحيد الذى سمح لها ابواها برؤيته على مسافة اقل من عشرة أمتار لم تلامس الواقع ابدا ملامسة مباشرة . وبعد ثلاثة ايام من اخراج رفات زوجها من المنزل ادركت من خلال العبرات انه حتم عليها أن تقاوم ، لكنها لم تستطع ان تعثر على اتجاه حياتها الجديدة . وكان من الضرورى أن تبدأ من البداية .

كان تركيب الخزانة الحديدية المعقد من بين الاسرار العديدة التى حملها معه خوسيه مونتييل الى لحده ، وحمل عمدة القرية المشكلة على كاهله : وضع الخزانة مستندة الى الجدار الضخم فى بهو المنزل ، واطلق اثنان من رجال الشرطة الطلقات النارية على القفل . وبقيت الارملة طوال الصباح تستمع من مخدعها الى الطلقات النارية ، والى الاوامر المتتابعة يصيح بها العمدة ، وغمغمت : « كان هذا هو الشيء الناقص » . ثم فكرت : « طوال خمس سنوات وانا ادعو الله أن تنتهى الطلقات ، والآن على ان اشكره لان الرصاص ينطلق فى بيتى » . وفى ذلك اليوم جاهدت أن تحصر ذاتها فى ان تنادى المنية ، لكن لم يستجب لها احد ، فانشأت تنام ، واذا بانفجار مدو يزلزل قواعد البيت ، لانهم اضطروا الى نسف الخزانة الحديدية بالديناميت .

تنفست ارملة مونتييل الصعداء . كان شهر اكتوبر ، والامطار تهطل غزيرة والارملة تحس بالضياع ، وتبحر دون اتجاه فى أموال خوسيه مونتييل المبعثرة الهائلة . وقد تكفل السيد كار مايكل خادم الاسرة القديم والهمام بادارتها . وفى النهاية حين واجهت ارملة مونتييل الواقع الحقيقى بأن زوجها قد رحل غادرت مخدعها لتهتم بشئون المنزل ، فجردته من كل زينة ، وبطنت الاثاث بألوان الحداد ،ووضعت عقودا جنائزية حول صور الراحل المعلقة على الحوائط ، وتعودت رهينة المحبس خلال شهرين — أن تعض أظفارها ، ذات يوم — وعيناها داميتان منتفختان من النحب المستمر

ـ استرعى انتباهها ان السيد كار مايكل دخل المنزل ومعه مظلته منشورة ، فقالت له :

ـ اطو المظلة يا سيد كارمايكل بعد كل هذه الكوارث لا ينقصنا سوى ان تدخل المنزل والمظلة منشورة ! .

القى السيد كارمايكل بالمظلة فى احد الاركان ، وكان عجوزا اسود اللون ، ذا بشرة لامعة يلبس ثيابا بيضاء ، وفى حذائه فتحات صغيرة ، صنعت بسكين لتخفيف ضغط الكالو .

ـ هى هكذا فقط حتى تجف .

وللمرة الاولى منذ رحل زوجها فتحت الارملة النافذة . وغمغمت وهى تعض اظفارها :

ـ كوارث جمة ، الى جانب ان هذا الشتاء لن تغيض امطاره ابدا .

اجاب الادارى :

ـ لن تغيض اليوم ولا غدا ، ولم اهجع فى الليلة الفائتة بسبب الكالو .

كانت الارملة تعتقد فى تنبؤات السيد كارمايكل الجوية ، وتأملت الساحة الموحشة ، والشوارع الصامتة التى لم تفتح ابوابها لترى جنازة خوسيه مونتيل ، وحينئذ شعرت بالقنوط من اظفارها ، ومن اراضيها الشاسعة ، ومن الالتزامات التى اورثها اياها زوجها ، ولن تبلغ يوما ان تدركها ، واخذت تنشج قائلة :

ـ لقد صنع العالم خطأ .

كان الذين يزورونها فى تلك الايام لديهم من الاسباب ما يدفعهم الى التفكير فى انها ضلت صوابها ، الا انها لم تكن واعية كما هى آنئذ . وقبل ان تبدا موجة الاغتيال السياسى كانت تقضى صباحات اكتوبر الموحشة امام نافذة غرفتها تشفق على الموتى ، وتفكر : لو لم يسترح الخالق يوم الاحد لكان لديه من الوقت ما يكمل فيه العالم ، وتمضى قائلة :

ـ كان ينبغى ان يستغل ذلك اليوم لكى لا تبقى لديه اشياء رديئة ، وفى النهاية امامه الابد كله كى يستريح .

وبعد موت زوجها اصبح الفارق الوحيد ان لديها حينئذ سبب محدد لتضمر افكارا قاتمة .

هكذا . وبينما باتت ارملة مونتيل تنضى من القنوط ، كان السيد كارمايكل يحاول وقف الانهيار . ولم تسر الامور على ما يرام ، لان الشعب ، وقد تحرر من تهديد خوسيه مونتيل الذى احتكر التجارة المحلية بالارهاب ، شرع فى الانتقام . وفى انتظار الزبائن

الذين لن يصلوا تختر اللبن فى الدنـــان المكدسة فى البهـــو ، وتخمر العسل فى زقاقه ، وعاث الدود فى الجبن المحفوظ فى أوعيـــة المخـــزن المعتمـــة ، وكان خوســـيه مونتييـــل فى ضريحه المزين بالمصابيح الكهربائية ، وتماثيل الملائكة المنحوتة فيما يشـــبه المرمـــر ، يكمل حصـــة ســـتة أعـــوام من الاغتيـــال والتعسف ، ولم يثر أحـــد فى تاريخ البـــلد كمـــا أثـــرى هـــو فى وقت قليـــل جـــدا .

حين وصل الى القريـــة أول عمدة فى عهـــد الدكتاتورية كان خوسيه مونتييل يشـــايع فى فطنـــة كل الانظمة وقـــد أمضى شـــطر حياته يلبس سرواله ، ويجلس أمام بـــاب طاحـــونة الارز ، وحظى فى وقت ما ، الى حـــد ما ، بســـمعة انـــه محظـــوظ ومـــؤمن ورع ، ونـــذر — فى صـــوت جهورى — ان يهب الكنيسة تمثـــال القديس يوسف بالحجم الطبيعى اذا فـــاز باليانصيب ، وبعد أسبوعين ربـــح ستة أجزاء من ورقـــة يانصيب فـــوفى بنـــذره .

وقـــد راى الســـيد خوســـيه يلبس حـــذاء لاول مـــرة حين وصل العمـــدة الجـــديد ، وهو جاويش من الشرطة ، رجل أعسر قـــظ ، لديـــه أوامـــر صريحة بتصفية المعارضة ، وشرع خوسيه مونتييل فى أن يصـــير مخبره الثقـــة ، فهـــو تاجر متواضع ، ذو مزاج هادىء ، سمين البـــدن ، لا يثير اى قـــلق . وقـــد صنف خصـــومه السياسيين الى أغنياء وفقراء . وبالنســـبة للفقـــراء أعدمتهم الشرطة فى الميـــدان العـــام ، أما الاغنيـــاء فقـــد منحـــو مهـــلة أربـــع وعشرين ســـاعة كى يغـــادروا البـــلد . وقـــد رســـم خوســـيه خطـــة الاغتيـــــال وكان يقضى ســـحابة أيامـــه منفـــردا بالعمـــدة فى مكتبـــه الخـــانق ، بينمـــا كانت زوجـــــه تشـــفق على الموتى ، وحين كان العمـــدة يغـــادر المكتب ، تأخـــذ هى على زوجها وجهتـــه ، وتقـــول لـــه :

— هـــذا رجـــل مجـــرم ، اســـتخدم نفـــوذك لدى الحكومـــة كى تعـــزل هـــذا الحيوان الذى لن يـــدع انســـانا فى القـــرية .

ويزيحهـــا خوســـيه دون أن ينظر اليهـــا ، فهـــو فى شـــغل دائـــم هـــذه الايـــام ، ويقـــول لهـــا : « لا تكونى جبانة ! » . وفى الواقع لـــم يكن همـــه الاول قتـــل الفقـــراء بـــل طـــر دالاغنيـــاء ، وبعد ان يثقب العمـــدة أبوابهـــم بالطلقـــات ، ويمنحهـــم مهـــلة لمغـــادرة القـــرية ، يشـــترى خوســـــيه أراضـــيهم ومواشـــيهم بثمـــن يحـــدده بنفســـه ، وتقـــول لـــه زوجتـــه :

— لا تكن أحمـــق ، ســـتفلس اذ تســـاعدهم حتى لا يموتوا جوعا فى مكان آخـــر ، ولـــن يحمـــدوا لك هـــذه اليـــد أبـــدا .

ولم يكن لـــدى خوســـيه مونتييـــل متسع من الوقت حتى للابتسام ؛ فكان يزيـــح زوجتـــه من طريقـــه قائـــلا :

— اذهبى الى مطبخك ولا تزعجينى !

وعلى هذ الوتيرة قضوا على المعارضة خلال عام واحـد ، وغـدا خوسيه مونتييل اغنى اهل القرية وأوسعهم نفوذا ، وأرسل بابنتيـه الى باريس ، وتمكن من الحصول لابنـه على منصب فى القنصلية فى المانيـا ، وكرس حياته لتثبيت سلطانه ، بيـد أنـه مـات قبـل أن يكمل سـتة أعوام متمتعا بثرائه الفاحش .

وبعد مرور حول على وفـاة خوسيه مونتييل لم تعد ارملته تسمع صرير السلالم ، وعادت تخاف الانبـاء السيئة ، وكان البعض يصل اليهـا دائمـا فى غبش المسـاء ، ويقولون : « اللصوص مـرة أخرى .. » ، حمـلوا بالامس خمسين عجـلا . ولم تتحرك من كرسيها الهـزاز تعض اظفارها ، وعادت تقتات بالحفيظة ، وتتحدث وحدها :

ــ لقـد قلت لك ذلك يا خوسيه مونتييل ، هذا بـلد جحود ، وانت مازلت ساخنا فى لحدك ، ادار الناس جميعا ظهورهم لنـا .

لم يعد أحد الى المنزل ، والانسان الوحيد الذى آراه فى هذا الشهور المتثاقلة حيث لا ينقطع المطر هو السيد كارمايكل المثابر ، والذى لم يدخـل البيت ابـدا ومظلته مطوية .. ان الامور لا تبشر بخير ! .

وقد كتب السيد كارمايكل عدة رسائل الى ابن خوسيه مونتييل يقترح عليه أن يعـود ويتصـدى لمبـاشرة التجارة ، وبلغ بـه أن سمح لنفسه ان يضيف عـدة اعتبارات تتعلق بصحة أمه الارمل ، ودائمـا كان يتلقى اجابات مراوغة ، وفى النهاية رد بصراحة : انه لا يجرؤ على العودة خشية أن يطلقوا عليه الرصاص . وحينئذ صعد السـيد كارمايكل الى مخـدع الارملة ، ورأى نفسه مضطرا الى ان يعترف لهـا بأن الافلاس محدق بها . وقـالت لـه :

ــ هذا افضل ، لم اعـد اطيق الجبن والذباب ، اذا رغبت فاحمل ما تريد ، ودعنى لاموت هادئة .

ومن ذلك الحين انقطعت اواصرها بالعالم ، الا من رسـائل تكتبهـا لابنتيهـا أواخر كل شهر ، تقـول لهمـا : « هـذا بـلد ملعـون » ، و « ابقيا هنالك دائمـا ، ولا تنشغلا بى ، انى سعيدة أن اراكما سعيدتين » وكانت ابنتاها تتناوبان الرد عليها ، ورسائلهما دائما جذلى ، وتومىء الى انهـا كتبت فى أماكن مريحة ، ومضيئة ، وان الحجرة كثيرة المرايا ، وتعكس الفتاتين مرارا حين تغرقان فى التفكير ، وانهما كذلك لا يرغبان فى العودة ، وتقولان : بالعكس ، ليس عندك الوسط المناسب لنـا ، ومن المستحيل العيش فى بلد همجى حيث يقتالون الناس لقضايا سياسية . وتحس ارمـلة مونتييل بالراحة وهى تقرأ الرسـائل ، وتؤكد كل جملة منهـا بايماء من هامتهـا .

وفى احدى المناسبات حدثتها ابنتاها عن اسواق اللحوم فى باريس حيث يذبحون خنازير فى لون الورد ، ويعلقونها كاملة على الابواب ، موشحة بأكليل وطاقات الزهور ، وفى نهاية الرسالة جملة اضيفت ، فى خط يبـاين

خط ابنتيها ، وتقول : « تصورى ، ان اكبر واجمل قرنفلة يعلقونها فى عجز الخنزير » . وحين قرات هذه الجملة عرفت البسمة طريقها اليها ، وربما لاول مرة من خلال عامين ، وصعدت الى مخدعها دون ان تطفىء انوار المنزل ، وقبل أن تنام وجهت المروحة الكهربائية نحو الحائط ، وبعد ذلك اخذت من درج « الكومودينو » مقصا ، وورق لصق ، ومسبحة ، وعصبت اظفر ابهام اليد اليمنى الملتهب من العض ، وبعد ذلك انشات تصلى ، لكن عند الصلاة الثانية من المسبحة وضعت هذه فى يدها اليسرى ، لانها لم تدرك العدد من خلال الضمادة ، وفى لحظة سمعت هزيم رعود نائية ، وبعد ذلك نامت وراسها مائلة على صدرها ، واستلقت يدها التى فيها المسبحة بجانبها ، وحينئذ رات الجدة فى البهو ، متشحة بملاءة بيضاء ، وفى حجرها مشط ، وتقتل القمل بأبهاميها فسالتها : متى اموت ؟

رفعت الجدة هامتها قائلة : حينما يحل التعب فى يدك .

# عزلة الانسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ

د. حمدى السكوت

قادتنى دواعى التدريس مؤخـــرا الى اعادة قراءة قصتين قصيرتين لاديبين كبيرين ، همـــا قصة « التعاسة » لانطـــون تشيكوف ( ١٨٦٠ — ١٩٠٤ ) وقصة « الصمت » لأديبنـــا الكبير الاستاذ نجيب محفوظ .

والقصتان تصوران وحدة الانسان المعاصرة وانعدام التواصل بينـــه وبين المحيطين بـــه من زملائه فى الانسانية .

فاما قصة تشيكوف ، وهى من اشـــهر قصصه واعظمها ، فتصور موقف حوذى عجوز يفقد ابنه الوحيد ، ويحاول دون جدوى ، ان يجـــد من يبوح لـــه بمأساته . ويضطر فى النهاية ان يعود بمهرته — وبحزنه — الى الاسطبل . ولدى عودتـــه يحاول النوم فلا يستطيع ، فيذهب ليطمئن على المهرة . وهناك يراها تأكل العشب وعيناها تلتمعان فياخـــذ فى محادثتهـــا على هـــذا النحو :

« هل تأكلين ؟ حســـنا ، كلى ، كلى . . . ان لم نستطع ان نكســـب ما يكفى للشوفان فلنأكل العشب .. نعم .. لقـــد كبرت على قيـــادة العربات .. كان ينبغى ان يكون ابنى هو الذى يقود لا انـــا .. كان قائـــدا بمعنى الكلمة .. كان ينبغى ان يعيش .. **( وسكت ايونا وهلة ثم يتابع )** : « هذه هى المســـألة فتاتى العزيزة . لقـــد ذهب كوزما ايونتش .. قال وداعـــا .. ذهب ومـــات دون ســـبب ما .. والآن تصورى ان لك مهرة صغيرة . وكنت انت ام هذه المهرة الصغيرة .. ونجأة ذهبت نفس هـــذه المهرة الصغيرة وماتت .. ستأسفين لموتها .. اليس كذلك ؟ »

واستمرت المهرة الصغيرة تمضغ وتنصت ، وتتنفس بالقرب من يدى سيدها وتحركت لواعج ايوانا فاخبر المهرة بالقصة كاملة ..

اما قصة نجيب محفوظ **( وهى بالمناسبة ليست من افضـــل قصصه )** فتصور زوجـــا تعانى زوجته آلام ولادة عســـيرة يخشى الا تتم الا بجراحة ، وهو ايضا يحاول ان يجد من ينصت اليه ، او من ينفعل معه بموقفه الصعب دون جدوى . وحين يخفق فى جذب اهتمام آخر صديق يقابله يلـــوذ بالصمت ويجتر احزانه وحـــده .

« نظر صقر فى الساعة وطلب القهوة الرابعة منذ غادر المستشفى واشعل السيجارة العاشرة ، وتسائل عما يخبئه له اليوم ، وتجنب صاحبه كما تجنبه صاحبه فقام بينهما سد ، ... واغمض عينيه فشعر بشىء من الراحة ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل فود لو يغرق كل شىء فى الصمت .. »

**واضح اذن اننا امام شخصيتين تجتاز كل منهما موقفا صعبا وتفشل فى أن تجد من يشاطرها محنتها مشاطرة حقيقية .**

وواضح ايضا ان كلا الاديبين يصور موقفا نرى نظائره فى حياة الواقع .

ومع ذلك ورغم ما اتسم به تصوير كلا الكاتبين من الصدق والحيوية فالقارىء يحس تعاطفا عميقا مع بطل تشيكوف ، على حين انه يكاد لا يتعاطف مع بطل نجيب محفوظ . لماذا كان ذلك وكيف تركت كل من القصتين انطباعا مختلفا لدى القارىء رغم تشابه الموضوع هذا ما سنحاول مناقشته فيما يلى من صفحات :

واول ما نلاحظه هنا هو اختيار تشيكوف لموقف اعمق فى مأساويته واشد اثارة للتعاطف من الموقف الذى اختارته قصة «الصمت» فقد اختار تشيكوف ، بطلا لقصته ، شيخا عجوزا فانيا ، ثم افقده ابنه الوحيد فى تلك السن ، فانهارت بالطبع كل آماله وكابد الثكل والغم والفجيعة . والقارىء يراه فى اول القصة فوق زحافته مكسوا بالثلج المتساقط و « منحنيا ( **تحت وطأة الهم الثقيل** ) كاقصى ما يستطيع الجسد البشرى أن ينحني . ويبدو انه لو تساقط عليه تيار ثلجى منتظم لما فكر اذ ذاك فى ازاحة الثلج عن جسده . »

أما نجيب محفوظ فقد اختار زوجا محبا لزوجته يراها وهى تكابد آلام ولادة عسيرة ، ويخبره الطبيب بأنها قد لا تتم الا بعملية جراحية .

**وقد نجح نجيب محفوظ فى اقناعنا بان الزوج يعانى موقفا عصيبا حقا .**

« ... لم ير الاشياء الا خطفا على حين تركزت عيناه فوق حاجز قائم فى نهاية السرير وقف وراءه المولد فى معطفه الابيض ... يثنى السرير المرتفع حيث ترقد زوجته مطحونة بالصراع ، مرفوعة الساقين فوق اعلى ذراعه بحركة يده المختفية . وراحت زوجته تقلب راسها يمنة ويسره كاشفة كل مرة عن عارض من وجهها المتقبض من الالم ، الذى استقرت فى صفحته زرقة مغبرة . آه ... حتام يطول الصراع ؟ متى يجود بالرحمة الرحمن ؟ »

وواضح ان الصورة التى يقدمها نجيب محفوظ هنا تنبض بالصدق والحيوية والحركة ولكن الفرق فى النهاية يظل كبيرا بين الموقفين ، موقف المأساة الحقيقية وفقدان الابن الوحيد فى تلك السن هناك ، وموقف الولادة العسيرة هنا .

وثانى ما نلاحظه ان « ايونا » بطل قصة تشيكوف ليس له اسرة ولا اصدقاء . وهو ما يرسخ عزلته ووحدته . ولهذا فهو يحاول جاهدا ان

يقترب الى ركاب زحافته عسى ان يجد من بينهم من يستمع الى مأساته، كما ان انصرافهم عن الانصات اليه يجىء طبيعيا ، اذ ليس هناك ما يربطهم به . أما « صقر » بطل قصة « الصمت » فله اسرة تحيط بزوجته فى المستشفى وتتلقى خبر الجراحة « بانزعاج حقيقى » . وله عدد كبير من الاصدقاء والزملاء ، حتى ولو جاءت مشاطرتهم آلية وغير مكترثة من وجهة نظرة .

والملاحظ كذلك ان تشيكوف قد اخفى عنا الموقف نفسه واكتفى بتصوير آثاره ، أى قد اخفى عنا مشهد مرض الابن ووفاته وما صحب ذلك من اقوال وافعال ومشاعر ، واكتفى باشارة الى كل ذلك قرب نهاية القصة ، « ها هو اسبوع قد اوشك أن ينصرم منذ مات ابنه وهو لم يحادث أحدا بعد حديثا حقيقيا . انه يريد أن يتحدث عن الموضوع حديثا جديا .. يريد أن يحكى كيف مرض ابنه وكيف تعذب ، وماذا قال قبل أن يموت وكيف مات ... انه يريد ان يصف الجنازة وكيف ذهب الى المستشفى لاستلام ملابس ابنه ... »

اما نجيب محفوظ فقد صور لنا الموقف نفسه ، موقف الولادة العسيرة ، منذ بداية القصة ، وقد صوره تصويرا مفصلا ، يستغرق ما يزيد على ثلث القصة او ما يقرب من نصفها وينتهى بما يلى « **وانفجر صراخ من الاعماق ، تصاعد حارا مليئا كأنما يقذف بفتات الصدر والحلق** . واستحثها الطبيب على المزيد وهو يتركز فى حركة يده الآخذة فى السرعة . واعقب ذلك تأوه عريض مرتفع ما لبثت ان هبط الى درجة الانين ثم انداح فى الصمت . ونقل صقر بصره من الوجه الازرق المغبر الى الساقين الى وجه الطبيب . وتساءل ترى أهو الختام المريح ؟ واقترب طبيب القلب نجس النبض . أما المولد فتراجع خطوة ثم خلع معطفه والقفاز ودار حول السرير حتى وقف امامه باسما . همس صقر :
ـــ الحمد لله ـــ الحمد لله دائما ... تعال ..

ومضى الى الى حجرة داخلية نتبعه ، وهناك قال الطبيب : ـــ ضاعت الجولة هباء ، ولن يعاودها الطلق قبل اربع ساعات على الاقل .

ثم وهو يهز راسه : ـــ واذا لم تتيسر الولادة بحال طبيعية فلابد من جراحة . « ولا شك ان هذا وصف ـــ او تصوير ـــ يزخر بالواقعية ، ويموج بالتفاصيل الدالة التى تجسد المشهد امامنا . ولاشك ايضا ان المؤلف ينجح ـــ عن طريق هذا التصوير وحده ـــ فى اقناعنا بصعوبة موقف الزوج . ولو انه فعل كما فعل تشيكوف ، لو انه اخفى عنا مشهد الولادة هذا ، كما اخفى تشيكوف مشهد الاحتضار والوفاة لما تعاطفنا مع الزوج بنفس الدرجة ، ولجاءت استجابتنا ، فى اغلب الظن ، مشابهة لاستجابة اصدقاء الزوج الذين لم يتح لهم ، بالطبع ، مشاهدة الموقف والذين كان جواب احدهم للزوج :

« سليمة باذن الله ، النساء يلدن من عهد حواء فلا تخف ! »

**« هذا التصوير انن ضرورى لكى ينفعل القارىء بمشكلة الـــزوج ، ولكنه فى موقعه هذا ، وبالصورة التى قدم بهـــا ، قد اضر ــ فى رايى ــ بالبناء الفنى للعمل ككل** . اذ انـــه اكثر اجـــزاء القصة توتــرا ودرامية . واملؤها بالاحاسيس والمشاعر ، وبعده تأخذ القصة تدريجيا فى التسطح ، حتى تنتهى وقد زال ــ تقريبا ــ كل اثر لانفعالنا بموقف الزوج .

فكان المؤلف بهذا قد بـــدأ بالذروة ثم هبط تدريجيا الى السفح . وهذا عكس ما فعله تشيكوف تماما . فقصة تشيكوف تبـــدأ بتقديم بطل واضح انـــه حزين ، ولكننـــا لا ندرى حتى لماذا . ثم يأخذ المؤلف بالتدريج ، ومن خلال اللمسات والمواقف الكاشفة فى بنـــاء استجابة وجدانية متعاطفة مع الاب ، ومتناميـــة فى تعاطفها تنامى « الكريشندو » حتى تصل القمة حين يأخذ الابالمسكين فى محادثة المهرة .

**وقد تمكن تشيكوف من ذلك ، لانه اختار موقفا لا يختلف اثنـــان على عمق المأساة فيـــه** ، ومن ثم فـــلم يكن مضطرا لتصوير المرض والاحتضار والوفاة أمام الاب واخذ الاب للملابس ... الخ .

ولو انه صور كل ذلك لكان من الممكن ان يكون اثره علينـــا اقوى من اثـــر الاجـــزاء التى تلت حدوثه والتى صورتها القصة فعـــلا ، ولاصبحنا أمام بناء مشابه لبنـــاء قصة « الصمت » .

وبالاضافة الى ما تقدم فالقارىء يلاحظ ان بطل قصة « التعاسة » ــ بجانب كونه انسانا ضعيفا مهزوما ــ فهو انسان مهذب حيى ، لا يقتحم الركاب بمأساته ، وانما هو يتحين الفرصة قبل ان يبدأ ، مترددا هيابا ، فى اخبارهم بمـــوت ابنـــه . فحين حملت زحافته أول الركاب وهو ضابط ، كان « ايونـــا » لا يزال مستغرقا فى همومه غير منتبه لعمليـــة القيـــادة . فاغضبت قيادته سائق عربة اخرى وبعض المشاة على حين قـــال الضـــابط ســـــاخرا :

« يا لهم من اشرارا ! انهم يحاولون ما وسعهم ان يصطدموا بعربتك ، وان يقعوا تحت حوافر مهرتـــك ! انهم يتعمدون ذلك تماما ! »

حينئذ ينظر « ايونـــا » المســـكين الى الضـــابط وحـــرك شفتيه : « كان واضحا انه يريـــد ان يقول شيئا . لكنـــه لم يقله . وسأله الضابط ــ ماذا ؟ وابتسم « ايونـــا » ابتسامة كئيبة وشد عنقه وخرج صـــوته خشنا ثقيـــلا :

**ــ ابنى .. ابنى مات هذا الاسبوع يا سيدى .**

فايونا المسكين يحرك شفتيه فى تـــردد وضعف دون ان ينطق ، ولا يجرؤ على شرح سبب قيادته المضطربة الا حين يسأله الضابط : «ماذا» ؟

واذا كان هذا هو موقفه فى بداية القصة فقد راينا كيف انتهت القصة بحديثه الى المهرة ، ذلك الحديث الذى يبدو فيه « ايونا » وكأنه حريص على تفهم المهرة كل كلمة يقولهـــا حتى يجىء انصاتها حقيقيـــا ! انظر الى التكرار فى عبارته التى اوردناها فى مطلع المقال : « والآن تصورى ان لك

**مهرة صغيرة** ، وكنت انت ام هذه المهرة الصغيرة .. وفجاة ذهبت نفس **هذه المهرة الصغيرة** وماتت . ستاسفين لموتها .. اليس كذلك ؟ »

فايونا المسكين هنا يبدو وكأنه يتنزل الى مستوى المهرة حتى تفهم عنه ، وحتى يقتنع نفسه بأنها تستمع اليه وتعى ابعاد ماساته فعلا .

اما « صقر » بطل قصة « الصمت » فلانه يتحدث الى اصدقاء ، فهو لا يتردد فى مبادرتهم بمشكلته ، بل ويبدو طامعا غير قانع بما يبدون من مشاركة وجدانية ، واكثر من هذا انه يبدو انانيا لا يهتم الا بنفسه ، وبما يمسه ، ويتوقع من الآخرين ممن هم فى وضع اسوا من وضعه ان يصمتوا عن مشاكلهم ويستمعوا اليه ويواسوه . انظر مثلا الى موقفه من « حيدر الدرملى » زميله القديم الذى يعانى من مرض يقف الاطباء امامه حيارى :

« ولم يدر بالسبب الذى جعل حيدر يتخلف عنهم حتى قال هذا بقلق :

ــ ظهرت نتيجة تحليل الدم وهى ليست على ما يرام !

تذكر انه شكا اليه مرضا الم به منذ عشرين يوما فى احد الاستديوهات فقال معتذرا : ــآه نسيت ان اسأل عن صحتك بسبب زياط اخواننا وتهريجهم آسف يا حيدر ، انا شخصيا فى كرب عظيم !

واضطر حيدر الى تأجيل الكلام عن تحليل الدم الى حين وساله : ــ لم والعياذ بالله ؟ فحدثه عن حال زوجته حتى قال حيدر : ــ اسال الله لها السلامة ، ولعل الولادة تتم دون جراحة ، ولكن خبرنى ماذا تعلم عن زيادة كريات الدم البيضاء ؟
ــ لا ادرى ، وعلى اى حال فالطب تقدم جدا ، فوق ما تتصور ، ولكن .. ولكن انا المسئول !
ــ انت ؟ !
نعم كان يجب ان احتاط فلا اسمح بالحمل مهما تكن الظروف .

هز حيدر راسه فى امتعاض وهو يتكلف الاهتمام بكلام الآخر تكلفا ولكنه لم ينبس بكلمة » .

هنا يتلاشى تقريبا كل اثر للتعاطف مع البطل . والقارىء يتساءل : **اذا كانت القصة تنجح فعلا فى بناء موقف وجدانى جد متعاطف مع البطل فى نصف القصة الاول ، ففيم التنفر منه على هذا النحو فى نهايتها ؟** اى انطباع « موحد » يخرج به القارىء عند الانتهاء من هذه القصة .

ايريد الكاتب ان يصور البطل على أنه شخص « يتوهم » ان لديه ماساة حقيقية ، والواقع خلاف ذلك ، كما يرى اصدقاؤه ؟ واذن فما هو موقف حيدر الدرملى الذى يعانى بالفعل ماساة حقيقية . ومع ذلك فهو لا يجد من ينصت اليه ؟

والغريب أن « حيدر » هذا يصور لنـــا بنفس الاسلوب الذى يصور بـــه البطـــل تقريبـــا . فهـــو يبـــدو ــ من خـــلال الحوار الذى اقتبسنا آنفـــا ــ شخصا مهذبا مكترثا ، رغم مأساته ، بموقف صديقه ولكنه سرعان ما يتصرف بطريقة تبعث على السخرية كمـــا يتضح من باقى الحـــوار ، يقـــول صقـــر :

ــ ولمـــا وقـــع المحـــذور كان على أن اجهضها باى ثمن ، وهاك نتيجة الاهمـــال ... فتمتم وهو يجول فى المكان بنظرة ذاهلة :

ــ دنيـــا ! ، يعنى أنـــا كان مـــالى ومـــال الكريـــات البيضـــاء !

ــ على رأيـــك ! ، وهـــل تـــدرى مـــاذا تعنى جراحـــة الولادة ؟ شـــق البطـــن !

ــ ربنـــا لطيف بالعبـــاد ، وهـــل تـــدرى انت مرضى يجـــهله اطباؤنـــا ويتفـــون حيـــاله حيـــارى ؟

ــ لا تتشـــاءم ، ربنـــا لطيف بالعبـــاد كمـــا تقـــول ، والا فمـــن لأم تتعـــذب هـــذا العـــذاب وهى تهب الدنيـــا مولـــودا جـــديدا ؟

واجهدهمـــا الكـــلام فيمـــا بـــدا فـــلاذا بالصـــمت . واندفـــن كل فى ذاتـــه فاجـــتر احـــزانه وحـــده » .

وبهـــذا المـــوقف « الصـــبيانى » تنتهـــى كل بـــادرة للتعاطف مع البطلين كليهما . ويبقى الســـؤال واردا لمـــاذا بـــدات القصـــة تـــلك البـــداية المتوتـــرة الجـــادة ، ثم تسطحت المشـــاعر كل هذا التســـطح، وتميـــع المـــوقف على هـــذا النحـــو ؟ اى وظيفـــة فنيـــة يحققهـــا هـــذا التحـــول ؟ ولا يمكـــن الاحتجـــاج هنـــا بـــأن هـــذا يحـــدث فى الواقـــع وبـــأن القصـــة تحـــاول تصـــوير هـــذا الواقـــع كمـــا هـــو لأن « الواقـــع » عـــادة ما يطـــرح بدائـــل اخـــرى كلهـــا واقعى ، والقصـــة الناجحـــة هى تـــلك التى تنتخب من هـــذه البـــدائل مواقف فرعيـــة وتفاصـــيل دالـــة تتضـــافر مع ما ســـبقها وما يلحقهـــا على بنـــاء استجابة وجدانيـــة « موحـــدة » تحقق للقصـــة اكتمالهـــا الفنى على نحـــو ما رأينـــا فى قصـــة « تشيكوف » .

**وبعد ، فليس هذا المقـــال مقارنـــة بين نتاج الاديبين الكبيرين .** وقـــد مـــر بنـــا أن قصـــة « تشيكوف » من أعظـــم قصـــصه ، على حين أن قصـــه « الصـــمت » ليســـت من أفضـــل ما كتب نجيب محفـــوظ . وكل ما هنـــالك ان بالقصتين قـــدرا من التشـــابه فى الموضـــوع بـــرر المقـــارنة . وقـــد فعلت ذلك فى اول الامـــر فى قاعـــة الـــدرس ، لغرض تربـــوى محض ، هـــو توضـــيح بعض النقـــاط التى تناولهـــا هـــذا المقـــال لطـــلابى الذيـــن يضـــعون قدمهـــم على اول الطـــريق لكتـــابة القصـــة ، ولفت نظـــرهم الى ان الموضـــوع الواحـــد قـــد يتنـــاوله الكاتبـــان او الكتـــاب كل برؤيـــة مختلفـــة .

ثـــم رأيت هنـــاك ان انقـــل التجـــربة لامثالهـــم من الطـــلاب ، وربمـــا لناشـــئة الكتـــاب ، عسى أن يجـــدوا فيهـــا بعض الغنـــاء .

# اسماعيل أدهم أو الموت فى الضحى

١٩١١ — ١٩٤٠

د. احمد ابراهيم الهوارى

## ناقد فى الظل :

فى مناجاة ذاتية ساءلت نفسى : ترى من يعرف اسماعيل ادهم ، وحدثتنى النفس قائلة : قليل من دارسى الادب والنقد من يذكر هذا العالم الرياضى النابغة ، البحاثة البارع فى التاريخ ، الناقد البصيرة . وانه خارج دائرة المتخصصين اصبح نسيا منسيا لا يكاد يذكر .

الدكتور اسماعيل احمد ادهم ، عالم تركى ، المانى الدم ، مصرى المولد . وقد حظى انتاجه العلمى بتقدير كبار الادباء المصريين : احمد امين واسماعيل مظهر واحمد حسن الزيات الذى رثاه بمرثية رائعة . (١–١٤)

تميزت شخصيته بسماحة النفس ، ووداعة الخلق ورقة الشمائل . وبالرغم من مولده المصرى يصح اعتباره غريبا فى دمه ، ونشأته ، وثقافته فهو فى حكم المستعربين والمستشرقين . ونجد فى اسلوبه الصراحة ، وحرية الفكر ، ودقة التقسيم العلمى النابعة من المنهجية التى ارتضاها لنفسه : موقفا وسلوكا . وجاء عطاؤه النقدى شاملا مستقصيا ، مترفعا عن المنابذة والميوعة ، متشبثا بما انتهى اليه من حقائق .

ولد اسماعيل احمد ادهم فى السابع من فبراير سنة ١٩١١ بمدينة الاسكندرية من اب تركى وأم المانية . فأما والده فهو احمد ( بك ) ادهم امير الاى الجيش التركى سابقا ، وجده اسماعيل ( بك ) ادهم أستاذ الادب التركى بجامعة برلين ، وجد ابيه ابراهيم ادهم ( باشا ) ناظر المعارض المصرية على عهد محمد على الكبير . وقد شغل ايضا من المناصب منصب محافظ القاهرة ، وناظر الاوقاف وناظر الحربية فى مصر . واما والدته فهى السيدة ايلين فانتهوف كريمة البروفسور فانتهوف Vanthouf عضو اكاديمية العلوم البروسية .

وقد تضافرت عوامل عديدة فى صهر موهبته وتألقها . وكان لابيه تأثيرات لافتة فى المنحنى الشخصى لحياته ، وفى نتاجه العلمى والادبى . اذ كان الاب ، يأخذ ابناءه بشىء من الصرامة « الاسبرطية » وان كان الدافع شدة الحب والاشفاق على مستقبل الابناء ، وكانت شدته من الناحية الدينية ، فقد كان محافظا شديد المحافظة ، مؤمنا بالله اشد ايمان ، يرتل القرآن فى الصباح ، ويقرأ التفاسير والاحاديث ، وعلى نحو ما يروى شقيقه « ابراهيم أدهم » كان لا يعفينا من الصلاة فى اشد الايام برودة ، كنا نقوم لصلاة الفجر واجسامنا الصغيرة الرقيقة ترتعد من شدة البرد الذى يهرأ الاجسام ... وكان كثير الضغط علينا من هذه الناحية . واعتقد أن هذا الضغط هو الذى ولد الانفجار ، ومهد للثورة العنيفة فانقلب انقلابا عكسيا . اذ نزلت عقيدة اسماعيل ادهم تحت محراث العلم .

وعلى الصعيد العلمى فقد وجد اسماعيل ادهم فى مكتبة والده الذاخرة بآلاف الكتب العربية والتركية والافرنجية معينا ينهل منه ويعب ، متكئا على نفسه ما استطاع ، وكان الاب ذا ميل للادب والعلم ، صاحب فريقا من ادباء جيله ، وعلماء عصره ، اذكر منهم عبد الحميد الزهراوى صاحب كتاب « خديجة أم المؤمنين » ، وجميل صدقى الزهاوى الشاعر العراقى ، ورفيق العظم السورى — وكان وكيلا عن الاب فى ادارة املاكه بمصر فى بدء هذا القرن — وغير هؤلاء .

نشأ اسماعيل يقبل على مطالعة الكتب ، فى مكتبة والده ، بشغف كبير ويكاد يلتهمها التهاما . ويذكر شقيقه « ابراهيم » انه كان يطالع من بدء حياته حتى آخر حياته القصيرة بشغف شديد ونهم كبير . فكان يجلس الى المائدة لتناول الطعام والكتاب بين يديه ، وينام والكتاب معه ، وبلغ به الشغف انه كأن يقرأ وهو يسير فى الطريق . وكانت له عبارة كثيرا مايرددها أمام شقيقه بايمان واضح وهى : «اجعل الكتاب صديقك» ، فالكتاب كان رفيقه الذى لا يفارقه .

وكانت له شخصية مرحة ، وكان كثير من الناس يعجبون بشخصيته، ويفرقون بين الشخص وآرائه وكان مما يدعوهم الى اكباره تقشفه وزهده فى أطايب الحياة بالرغم من شبابه ، واخلاصه لفكره ومثاليته ، ولقد مرض فى ١٩٣٦ مرضا طويلا قاسيا ، وظلت آثار المرض تعاوده حتى رحل عن عالمنا . ولكنه احتمل العذاب ولم يغفل دراساته ومباحثه ، وكان يصارع الموت صراعا عنيفا ويغالب الداء المتمكن مغالبة شديدة .

**عود على بدء :**

تلقى اسماعيل ادهم علومه الاولية فى مصر والاعدادية فى تركيا . وكان أول البكالوريا التركية ، ودخل كلية العلوم وتخرج منها عام ١٩٣١ حائزا على درجة ( بكالوريوس علوم ) ، فأوفدته الحكومة التركية الى الاتحاد السوفيتى للتخصص فى بعثة تبادل الثقافة والصلات بين الدولتين . ونال الدبلوم العالى من معهد الطبيعيات السوفيتية عام ١٩٣٢ ، وتقدم لنيل درجة الدكتوراه برسالة « ديناميكية جديدة مستندة الى حركة الغازات وحسابات الاحتمال » الى جامعة موسكو ، واخذ فى العلوم وفلسفتها اجازتى Ph. D. و Sc. D مع درجة الشرف ، كما غنم من الجامعة

نفسها اجازة D. Litt. فى أوائل هذا العام ( ١٩٣٦ ) ، بصفة فخرية تقديرا لبحوثه التاريخية والادبية .

واشتغل فى معامل البحث الطبيعى فترة فى لينجراد ، فأستاذا مساعدا للطبيعيات النظرية بمعهد الطبيعيات السوفيتى الملحق بكلية العلوم بجامعة موسكو ، فأستاذا للرياضيات العالمية البحتة بجامعة لينجراد . وفى تلك الفترة وضع كتابه ( العلم الرياضى والطبيعيات ) وكذلك وضع فى تلك الفترة كتابه ( نظرية النسبية ) ، والكتابان باللغة الروسية مع مقدمتين مستفيضتين باللغــة الالمانية .

وتوالت رسائله الى الجمعيات العلمية وخاصة الى اكاديمية موسكو العلمية واكاديمية العلوم الروسية . واهم رسائله مــا كتبه عن ( الحركات البرونية ) وعن ( بنــاء الذرة ) وعن ( التكافؤ الذرى ) وعن ( ميكانيكيــة اينشتين وملاحظة بان لوثيه على نسبيته ) . وفى يوليو عام ١٩٣٤ كتب رسالته ( الفعل الكهرطيسى ) التى اعتبرت فى الدوائــر العلمية من اهم المباحث خلال ذلك العام ، فدعته جامعا تبرلين وميونخ وفينــا لان يحاضر عنها . وفى اوائل عام ١٩٣٥ انتخب عضــوا اجنبيــا لاكاديمية العــلوم السوفيتية . ثم دعى الى تركيا ليشغل كرسى الاستاذية للرياضيات العليا فى معهــد ( كمال اتاتورك للبحث العلمى ) فى انقــرة .

وكان تردده على مصر ومعرفته باللغــة العربية من المقــدمات التى التى ايقظت فيه روح الميل للشرقيات ، وكان أول عهده بها اثنــاء وضعه كتــاب ( العــلم الرياضى والطبيعيــات ) فانــه اضــطر الى دراســة تاريخ العلم الرياضى ، وهذا دفعه الى دراسة المراجع العربية ليمكنه ان يعطى حــكما صحيحا عن اثر العرب والمدنيــة الاســلامية فى الرياضيات وتقدمها . وكان كثيرا ما يخلو لنفسه ويأخذ فى مراجعة المراجع العربيــة حتى اثارت مطالعاته فى نفسه ميلا الى المباحث الاستشراقية فى تركيــا والمانيا وروسيا ، وسرعان ما عرف فى دوائر الاستشراق بنظراته التحليلية فعهدت اليه جامعة فريبورج فى المانيــا بأن يشرف على اخــراج كتــاب المستشرق سبرنجر Sprenger عن ( محمد صلى الله عليه وسلم ) Daslebenund Dielehrden Muhammed فأخرجــه مع كثير من الملاحظــات والنقــدات العلمية . وكان كثيرا مــا ينصرف فى أوقات فراغه لدراسة تاريخ العربفى الجاهلية وحياة الرسول، واخيرا اخرج كتابه ( تاريخ الاسلام ) Islam Tarihi باللغة التركية ، وقد نشرته ( جماعة تمحيص التاريخ الشرقى Ctetkik Gemiyetisark Tarihi ثم انتخب وكيلا للمعهد السوفيتى للدراسات الاسلامية .

وسعت كلية الآداب التركية لدى ادارة جامعة الاستانه حتى تمكنت من ان تستصدر قرارا بأن تعهد اليــه بكرسي التاريخ الاســلامى على ان يذهب الى البلدان العربية للتوسع فى دراسة حياتها الاجتماعية والادبيــة عن كثب ، وليعمل على زيادة التبحر فى اللغة العربية ، فنزل مصر واختار مسقط راسه الاسكندرية مقــرا لنشاطه العلمى حيث آل اليه من جــده لابيــه ابراهيم ادهم « باشا » بعض المتلكات ، الا ان انشغاله بالمباحث الاسلامية والدراسات فى التاريخ الاسلامى والشرقى والادب العربى ، لم يحل دون اهتمامه بمباحثه العلمية ، فلم تنقطع صلاته باكاديمية العــلوم

السوفيتية ، ولم تتوقف متابعاته العلمية ورسائله للمجلات العلمية .

وما أن هبط مصر حتى عمل على توطيد صلاته بادبائها ومفكريها فنشر سلسلة بحوث رياضية عن نظرية النسبية فى مجلة ( المقتطف ) ونقدات تاريخية لبعض المؤلفات العربية فى مجلة ( الامام ) و ( أوبى ) و ( الحديث ) السورية . كما نشر رسالته عن الحديث والرواية كفصل من كتابة ( حياة محمد ونشأة الاسلام ) وقد اثارت ضجة فصادرتها الحكومة .

وهو كاتب مستوعب مسهب لا يتهيب مباحثه مهما كانت عويصة ، واسلوبه — على نحو ما سيرى القارىء — يميل الى النهج العلمى فى التدقيق والتمحيص حتى فى الادبيات الخالصة . على أن آراءه العلمية اخذت تتسرب كانها زيت على الثوب سرح فى نسيج الدراسة النقدية ، فالقارىء لدراساته عن الشاعر التركى ( عبد الحق حامد ) — على سبيل المثال — سيلمس تجليات نظرية النسبية تتراءى فى معالجته النقدية . ووجه الخصوبة يكمن فى قدرته على أن يخرج بالمعادلات الرياضية من اطارها المحدود الى آفاق السلوك الانسانى والطبيعة البشرية .

واقف أمام اسلوبه فى المعالجة النقدية ليتذوق القارىء الفكرة التى اشرت اليها وكيف تكتسب حيوية وثراء . بمعنى كيف تتحول نظرية النسبية الى « محض تغاير ولاثبات لشىء » يقول : « ويتساءل حامد عن مجرى التغاير ، وهل يسوق حتما التسليم بأن كل شىء محض تغاير الى العدمية كما انساق هيراقليط ؟ ويجيب حامد انه يرى وجود شىء فى الوجود حتى يأخذ فى التغاير فى الزمان ، لان تصور فكرة التغاير فى العدم محض لاشي . ومن هنا فقط يرفض حامد الفكرة العدمية Nihilism فى الفلسفة .

ولكن اذا كان هنالك شىء فى الخارج يأخذ فى التغاير فى الزمن فهل فى الامكان معرفة كنه هذا الشىء ؟ يتدرج حامد فى الاجابة على هذا السؤال من العالم الخارجى الى العالم الداخلى . ويقول أن مدركاتنا نسبية بالاضافة للاشياء الخارجية عنا .. غير ان هناك مدرك اولى مطلق هو التغاير تستخلصه من النظر فى العالم الخارجى والداخلى ، واول المدركات فى التغاير ، بمعنى أكبر تغاير يمكن تلمسه هو ذلك التغير الذى ينتهى بالحى الى اغوار العدم فيطويه على الممات

ان حامد يرى ان التغاير الحقيقة الاولى الملموسة فى الاشياء التى تكتنفها وهو ينتهى بهذا التغاير الى وجود مطلق وراء هذه التغايرات فى الزمان والمكان فهو ثابت باق على حقيقته .

وهو — حامد — بذلك يقرر عدم فناء شىء ، فالآتى يأتى من الازل والذاهب يذهب للابد ، ولكن بين الآتى من الازل والذاهب للابد شىء نفتقده ، ينزل بالانسان فى لحظات الى كومة من تراب ، فاذا لم يكن هذا شيئا موجودا فكان العالم محض لا شىء ، مقبرة كبرى تصطخب فيها الاشياء .

فاذن لابد من شىء ان لم يكن صار الى العدم فانه فارق البدن حتى فارقت الحياة الجسد ، هذا الشىء هو الروح .

ويرى أن الروح سر Mystere ومحيـط ومستقل عانيـا بذلك الفكرة القائلة بأن الارواح كائنة فى كل ظرف وحين فى الكائنات .. وهو فى اجابته ينهج نهج القرآن « قل الروح من أمر ربى » ويعمد لاثبات خلود الروح بدليل يأخذه من القرآن ، وهو نص الآية « افحسبتم انما خلقناكم عبثا » .
ويندفع عبد الحق حامد فى اثبات بقاء الروح ، وهو فى اندفاعه ينتهى الى أن الحياة مهزلة ويميل للريبة فى الاشاء والشك فيها . ويمكنك ان تلمس الجدل النازل عند حامد انه يبدأ من الحقائق اليقينية ويأخذ خطوة خطـوة فى الاقتراب من فلسفة الشكوكين حتى ينتهى الى فلسفة الامكان ، لان حامد بطبيعته ميال للشك فى الاشياء ، والحقيقة التى يخلص بها أن الحياة ملهاه مفجعة Trgi-Comique ومهزلة ليس ورائها من شىء .
... ان الحقيقة اليقينية هي فى مطابقة المدركات الحسية للوجدان ، وهكذا ينتهى الى أن الحقيقة ذاتية قائمة فى عالم الواعيـة وان معرفتنـا بالاشياء نسبية مادام المقياس المشترك بين وجدان البشر مفتقـد ومعنى هـذا انهـا اعتباريـة تختلف من شخص لآخر .

فى البدء ، حرصت أن أرسم بالكلمات صورة لملامح العطاء الفكرى لاسماعيل ادهم تمهيدا للتعرف على منهجه فى نقد الشعر من خلال اعـلام المدرسة الرومانسية : خليـل مطران ، ١٨٧١ ـ ١٩٤٩ ، وميخائيل نعيمة نوفمبر ١٨٨٩ ـ وجميل صدقى الزهاوى ١٨٦٣ ـ ١٩٣٦ ، واحمد زكى ابو شادى ١٨٩٢ ـ ١٩٥٥ ، وعبد الحق حامد ١٨٥١ ـ ١٩٣٧ .

## اسـماعيل ادهـم ناقـدا :

بداية اود ان اشير ان اسـماعيل ادهم ينحـدر من معطف النظرية الرومانسية . ومن تعاليمها يبسط رؤيته للنص الشعرى ، ورؤاه للشعر ورسـالته . ويقف أمام مدلول كلمة « شعر » اللغوى والاصطلاحى . فيأتى بقول « الازهرى » فى تعريفه للشعر : « الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع اشعار ، وقائله الشاعر ، لانه يشعر ما لا يشعره غيره»
والكلمة استعملت عند العرب فىالجاهلية ، بمعنى العلم والمعرفـة من حيث أن الشعور مقدمة للمعرفة والعلم ، فتقول شعرت به أى علمت ، وليت شعرى ما كان ، أى ليت علمى محيط بما كان ، وشعرت بكذا فطنت له . وجاء فى « تاج العروس » : (١٥) وقيل هو العلم بدقائق الامـور ، وقيل هو الادراك بالحواس . وفى القرآن الكريم : « وما يشعركم أنهـا اذا جاءت لا يؤمنون » (١٦) « بمعنى وما يدريكم » . فالاصل فى الكلمـة الشعور ، ومنها نقل اللفظ لباب المعرفة والعلم . وقد اشتركت العربيـة والعبرية فى نقل اللفظ من معنى الشعور الى معنى العلم والمعرفة .

والشعر عند العرب ، شعر من حيث هو فيض الشعور ، وعندهم ان هذا هو اصل التفرقة بين الشعر وبقية ضروب الكلام .

والشاعر وجمعه شعراء ، لفظ يطلق عند العرب على من يقـرض الشعر . ومن حيث ان لفظة الشعر نقلت من باب الشـعور بالشىء الى العلم به فان لفظ شاعر استعمل للـدلالة على اهل الحجى من العرب من حيث هم أصحاب المعرفة والعلم ، ولما كان العلم والمعرفة عند العرب لهما

اصل مستمد من الغيب ، فان اصحاب الحجى هم أصحاب المعرفة المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين .

والقارىء لآراء اسماعيل ادهم فى رسالة الشعر يلمس انها تكاد تدور فى فلك النظرية الرومانسية ولا يبغى عنها حولا . فهو فارس من كوكبه فرسان النظرية الرومانسية فى الادب العربى الحديث : هيكل والعقاد و المازنى . انه من ( الذات ) يبدأ والى ( الذات ) يعود من ( ذات ) الشاعر ينطلق سابحا فى نهر الزمن ليؤكد هوية ( الحاضر )من خلال البحث فى ( ماضى ) هذا الواقع . فى ضوء علاقة جدلية بين المدرسة الاتباعية والابداعية على نحو ما سنرى .

عند الدكتور اسماعيل ادهم أن « الشعر الكشاف » منحة الحياة والطبيعة لنفس الشاعر ، وذلك نتيجة استغراق فى ، ويخطىء من يذهب لتعريف الشعر بانه الجمال .. فالشعر أسمى من أن تتصل رسالته بشىء معين لانه رسالة الحياة » .

ان الشعر شىء ابعد غورا فى الطبيعة الانسانية من ان يخضع للعقل وقوانينه لانه يتجه للاحساس والشعور ، وهو يعرض للحياة بالوصف او التصوير او التحليل . ان الشاعر مثله مثل المثال الذى يسكب من وحى فنه على الصخر آيات عبقريته — يستمد من الالفاظ والتراكيب المواد التى يقيم منها هيكل شعره . وعلى هذا ، فالفن والشعر جزء منه — شىء ابعد غورا من المظهر المادى الذىيظهر فيه ، شىء يتصل بروح الفنان والشاعر.

والدكتور اسماعيل ادهم يلح على ربط الشعر بالنفس والشعور والروح . « فالشاعر هو ذلك الانسان الذى يستوعب الحياة عن طريق شعوره واحساسه فيعرضها نابضة » ، (١٧) والشعر غايته فى ذاته ، لانه يتضمن اغراضه فى نفسه ، من حيث هو شعور يخالط الحياة فيجىء منهـا (١٨) وكأنه يقيم علاقة توحد بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وتنتهى اغراض الشعر « عند حد التعبير عما فى الوجدان من معانى الحياة وصورها التى خالطته » .

فالدكتور اسماعيل أدهم من الشعور يبدأ والى الشعور يعود . انه « فيض الوجدان » و « نفحة علوية » والشاعر لا يعنى بالجمال الا قدر ما هو مثبت فى تضاعيف الحياة التى تبدو معكوسة فى اطار ذاته ، وهو الى هذا لا يعنى بابراز تلك اللذة والالم فى شعره الا بالمقدار الذى يخالط شعوره منها . (١٩)

ذكرت ان اسماعيل ادهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية التى ترى أن الشعر تعبير عن المشاعر ومن المسلمات النقدية أن مفهوم الشعر عند أصحاب هذه النظرية ، يركز على العالم الداخلى للشاعر ، بدلا من تركيزه على العالم الخارجى . ويربط مفهوم الشعر وخصائصه ربطا وثيقا بهذا العالم (٢) . ولقد دفعت الملابسات التاريخية والحضارية التى مرت بها مصر والعالم العربى ، أن يبحث المثقف العربى عن ذاته من خلال البحث عن الذاتالقومية ، وأن يتعانق الخيال الفردى للمثقف مع وجدان الجماعة واشواقها فى التخلص من نير الاستعمار والتبعية ، وانتزاع الحرية ومن

هنا توحدت ( الذات ) الفردية مع ( الذات ) القومية فى مطلب نبيل «الحرية» وكان الفرد ( الماثل ) هو البدء والمنتهى للوصول الى ( المثال الرومانسى ) ومن المسلمات فى تاريخ الحضارة أن الفرد هو الركيزة الاساسية ، والكعبة التى يطوف حولها فكر النظرية الرومانسية .

هنا نتريث قليلا لنتعرف على النسق النقدى العام للعصر الذى جاء « اسماعيل ادهم » افرازا حضاريا له . اذ ان ذلك يكشف عن وحدة الارومة التى تصل بين فكر هؤلاء جميعا فى نظرتهم للفن والحياة .

فالعقاد – مثل د. أدهم – يرفض أن يطرح تعريفا جامعا مانعا – على حد تعبير المناطقة – للشعر وان ارتكز على مطلب رئيسى لاغنى للشعر عن احتوائه . فالشاعر ينبغى أن يلتزم بمطلب يحقق من خلاله رسالة الشعر التى تتلخص فى انه « التعبير الجميل عن الشعور الصادق – وكل ما دخل فى هذا الباب – باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق – فهو شعر وان كان مدحا أو هجاء او وصفا للابل والاطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وان كان قصة أو وصف طبيعة او مخترع حديث . (٢١) .

ويلتقى ( العقاد ) مع ( د. ادهم ) فى قوله – العقاد – «ان الشعر تعبير عن النفس الانسانية وتمثيل للحياة فى شتى الوانها وشكولها ويستحق من التقويم والتقدير ما تستحقه النفس والحياة . فاللغة ليست هى الشعر والشعر ليس هو اللغة ، والانسان لم ينظّم الا للباعث الذى من اجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الالحان . فالباعث اذن موجود بمعزل عن الكلام والالوان والرخام والالحان ، وانما هذه هى ادوات الفنون التى تظهر بها للعيون والاسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات . فاذا وجدت الفحولة البدوية وجدت اداة النظم والتعبير . وبقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والاحاسيس التى يعبر عنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه كما تقدم بغير اللغات » . (٢٢)

وعلة الشعر عند د. محمد حسين هيكل ( ١٨٨٨ – ١٩٥٦ ) تقوم على اساس عميق سنده الشعور الانسانى الصحيح . من هنا يتحفظ د. هيكل على شعر المناسبات . ويرد علة التهافت فى هذا الشعر الى أن « الالهام فيه ينطبع فى النفوس من حوادث خارجة عنها ، فى حين أن الالهام فى الشعر الصحيح داخلى يصدر عن النفس ذاتها ويهتز كل وجود الشاعر، لانه الفيض ( الكلمة اكتسبت قداسة لدى نقاد النظرية الرومانسية ) المضىء لدخيلة حياته ولكل ايمانه ولكل عواطفه وكل وجوده » . (٢٣) فلابد من أن تكون هناك مناسبات تحرك نفس الشاعر وتهزها من الاعماق ، فتدفعها الى الافاضة بمكنون ما فيها .

فرسالة الشعر عند « هيكل » تتبلور فى أن يكون الشعر « أداة صالحة للتعبير عما يجيش بالنفوس وتضطرب به الخواطر » ويربط بين رسالة الشعر وبين حرية الشعور التى تدفع الشاعر ان يشدو بالشعر بوحى ما فى نفسه ، وما تلهمه حياته فيأتى شعره شعر النفس الفياضة

لا شعر الظروف التى لا شعر فيها . وأن يصور ما يصدر عن وحى الروح والهام العاطفة وفيض الفكر . (٢٤) وفى تعليله لسر عبقرية « شكسبير ( ١٥٦٤ — ١٦١٦ ) يرى أنها تكمن فى قدرته على أن يرى دخيلة « النفس الانسانية ... فأنت لا تقرأ له مسرحية ولا مقطوعة الا وجدت من وصف هذه المظاهر وصفا ودبما يدلك على مبلغ تأثيرها فى أعصاب هذا الشاعر الدقيق الحس تأثيرا يجعله يندفع الى الاعجاب بالجمال وتقديمه » . (٢٥)

أما « ميخائيل نعيمة » فمن ( الغربال ) يطالعنا برؤيته للشاعر فهو عنده « نبى وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن . نبى — لانه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر . ومصور — لانه يقدر ان يسكب ما يراه ويسمعه فى قوالب جميلة » من صور الكلام . وموسيقى لانه يسمع أصواتا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة . العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال ... والشعر الذى تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه . لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه فى كلام موزون منتظم » .

« وأخيرا — الشاعر كاهن لانه يخدم الها هو الحقيقة والجمال وبالاختصار ان روح الشاعر تسمع دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم « بفضله قلبه » تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها فتتولد فى راسه أفكار ترافقه فى الحلم واليقظة فتمتلك كل جارحة من جوارحه حتى تصبح حملا يطلب التخلص منه . وهنا يرى نفسه مدفوعا الى القلم ليفسح مجالا لكل ما يجيش فى صدره من الانفعالات وفى راسه من التصورات ولا يستريح تماما حتى يأتى على آخر قافية فيقف هناك وينظر الى ما سال من بين شفرتى قلمه كما تنظر الام الى الطفل الذى سقط من بين أحشائها . أمامه فلذة من ذاته وقسم من كيانه » .

أن ( ميخائيل نعيمة ) يعلو بالشاعر — حيث تعانق روحه روح الكون وبرسالته ويعود بالمفهوم الى سيرته الاولى ويلتقى مع كوكبه نقاد النظرية الرومانسية ( العقاد — هيكل — المازنى — اسماعيل ادهم ) أولئك الذين ينظرون الى أن الشعر يصدر عن الذات الشاعرة . فعنده أن الشاعر :
« لا يأخذ القلم فى يده الا مدفوعا بعامل داخلى لا سلطة له فوقه . فهو عبد من هذا القبيل لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت احساساته وأفكاره تماثيل من الالفاظ والقوافى لانه يختار منها ما يشاء . فيختار الاحسن اذا كان من المجيدين أو ما دون ذلك بالتدريج حسب قواه الفنية والادبية » .

على نحو ما سبق ، فان النسق النقدى لهؤلاء النقاد ينبىء عن اتفاقهم فى علة الشعر .

ولست هنا بسبيل دراسة مواضع التأثير ، ومنابعه ، فمجالها الدراسة النقدية المقارنة لكن أشير الى اثر النظرية الرومانسية فى مفهوم الشعر لدى هذا الجيل من النقاد ( ٢٦ ، ٢٧ ) .

## مفهوم الشعر بين الاتباعية والابداعية :

حرص اسماعيل ادهم أن يرسم خريطة نقدية يوضح من خلالها أبعاد المدرسة الاتباعة وسماتها ، مقارنة بالمدرسة الابداعية وهو فى

تفرقته بين المدرستين يطرح مفهومه للشعر ولرسالة الشاعر . والتفرقة بين المدرستين تثير اهتماما لافتا لانها تحدد حجم العطاء الفنى الذى قامت به كل مدرسة . وترصد حجم الدور الذى قام به الابداعيون من خلال النقد التطبيقى لاعلام الشعر الرومانسى كما تنبىء تاريخيا — عن الدور الذى قام به الاتباعيون أو ( الاحيائيون ) وعلى راسهم البارودى ( ١٨٣٩ — ١٩٠٤ )

ان الشعر فى المدرسة الاتباعية عطاء فنى لـ « صوغ خلجات الشعور والنفس فى قوالب من فعل المحض وعمل الذهن الصرف » . (٢٨)

ويرتكز اسماعيل ادهم فى طرحه لمفهوم الشعر عند المدرسة الاتباعية على « ابن خلدون » فى مقدمته فصل فى صناعة الشعر ووجه تعلمه « وهذا الفصل بمثابة دستور لهذه المدرسة . اذ تحكم فى فهم الشعراء لرسالة الشعر وللعملية الابداعية ذاتها وكان مؤشرا راصدا للاتجاه الاتباعى . يقول ابن خلدون :

... « وفن الشعر ملكة تكتسب بالصناعة والارتياض فى كلام العرب حتى يحصل شبه فى تلك الملكة وحيث ينزل الكلام فى قوالبه ، ولا يكفى فى الشعر ملكة الكلام العربى على الاطلاق بل يحتاج بخصوصه الى تلطف ومحاولة فى رعاية الاساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها حيث ان الاساليب عندهم عبارة عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعانى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كما المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العرض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عنصناعة الشعر وهى انما ترجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصور ينتزعها الذهن من اعيان التراكيب واشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال . ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء فى القالب او النساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام . ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه . فان لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقول الشاعر : ( يادار مية بالعلياء فالسند ) ، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف على الطلل كقوله : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ، أو بالاستفهام عن الجوانب لمخاطب غير معين كقول الشاعر ، ( الم تسأل فتجبك الرسوم ) ، ومثل تحية المطلوب بالامر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : ( حى الديار بجانب الغزل ) او بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

اسقى طلولهم أجش هذيم      وعزت عليهم نضرة ونعيم

... وامثال ذلك .. فمن اراد قرض الشعر كان كالبناء او النساج والصورة الذهنية المنطبقة فى ذهنه كالقالب الذى يبنى فيه أو كالمنوال الذى ينسج عليه ، فان خرج من القالب فى ثباته أو عن المنوال فى نسجه كان شعرا فاسدا » . (٢٩)

وهذا النص يحمل فى اعطانه دلالة تاريخية لافتة : فى تحديد «المتحول» فى تيار الشعر العربى . فاغراض هذا الشعر تكاملت وغدت منوالا ينسج الشاعر المتأخر بردته بالنظر الى روائعه والنسج عليهـا . وهـذا يعنى زحزحته المفهوم الاصيل الذى نشأ مع الشعر العربى ، وهو المفهوم الذى يقرن بين الشعر وفيض الشعور . تحول من ( طبع ) الى ( صنعة ) تقوم على المطالعة لدواوين الشعراء المتقدمين حيث ينشأ — من خلال المـران والدربة على أساليب صوغ الشعر — قالب او اطار شـامل من التراكيب تملأ شعاب عقل الشاعر فيفرغ منها صورة الفنية .

وهكذا — وبمرور الزمن — بدأ الشعر العربى يفقد ، الى حد كبير ، عناصره الوجدانية والشـعورية التى توارت فى استيحاء امـام الزخارف اللغوية والبديعية .

وامتد ظل هذا المفهوم الذى حدد قسماته الواضحة « ابن خلدون » ليستظل بظله — مع مطلع النهضة واليقظة القومية وما صاحبها من التفات نحو الماضى بحثا عن الذات القومية — ناقد احيائى كبير « حسين المرصفى » ( ١٨١٥ — ١٨٩٠ ) وشاعر احيائى كبير « محمود سـامى البـارودى » ( ١٨٣٩ — ١٩٠٤ ) رائد الشعر العربى الحديث . فهما معـا ، شـكلا ضفيرة مجدولة ، احيت قيم الشعر العربى فى عصور ازدهاره ، مما مهـد للمدرسة الايداعية أن تواصل الابحار فى نهر الزمن وتعيد للشعر نبضـه ولتصور عناق اشواق الانسان ، روح الكون واسراره .

فالمرصفى ( ١٨١٥ — ١٨٩٠ ) يسير حذو الحاضر متبعا مفهوم « ابن خلدون » للشعر . والقارىء لكتاب الوسيلة للمرصفى يدرك بصمات « ابن خلدون » واضحة ولست بسبيل القراءة النقدية للمرصفى فى وسيلته لفهم الشعر ، فليس هذا موضعها ، لكن اشير الى اتفاقه ، وهو ناقد احيـائى كبير ، مع « ابن خلدون » فى النظر الى الملكة الشاعرة والعملية الشعرية التى هى — عندهما بمثابة المنوال الذى ينسج منها الشاعر بردته او نسج قصيدته . كمـا يتفق معـه فى عنصر « الذوق » والذاكـرة ، والفهـم الثاقب ، والقالب الذى ينسج الشـاعر ، ببصيرته موضوعاته الشعرية ( راجع الوسيلة الجزء الثانى ) .

وخطورة هذا المفهوم تبدت فى تأثيره على مفهـوم « البـارودى » ( ١٨٣٩— ١٩٠٤ ) باعث الشعر العربى ورائده . ومن الاهميـة ان اقدم للقـارىء المقدمة التى طرح فيها البارودى » مفهومه للشعر . فهى وثيقة نقدية تؤرخ ارهاصـات المنحنى التاريخى للمدرسـة الاتبـاعية بريـادة البـارودى .

يقول البارودى « ان الشعر لمعـة خيالية يتألق وميضها فى سـماوة الفكر ، فتنبعث اشعتها الى صحيفة القلب فيفيض بلالائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان . فينبعث بالوان من الحكمة ينبلج بها الحـالك ، ويهتـدى بدليلها السالك ، وخير الكلام ما ائتلفت الفاظه وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخـذ بعيـد المرمى سـليما من وصـمة التكلف ، بريئـا من عشـوة التعسـف غنيـا عن مراجعـة الفكرة ، فهـذه صـفة الشـعر الجيد ، فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشمائل طاهر النفس فقد ملك أعنـه

القلوب ونال مودة النفوس وصار بين قومه كالغرة فى الجواد الادهم ، والبدر فى الظلام الابهم . ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم الا تهذيب النفوس وتدريب الافهام وتنبيه الخواطر الى مكارم الاخلاق لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح ، وارتبأ الصهوة التى ليس دونها لذى همة مطمح ومن عجائبه تنافس الناس رغبة وتغاير الطباع عليه وصغو الاسماع اليه ، كأنما هو مخلوق من كل نفس او مطبوع فى كل قلب ، فانك ترى الامم على اختلاف السنتهم وتباين اخلاقهم وتعدد مشاربهم لاهجين به عاكفين عليه لا يخلو منه جيل دون جيل ولا يختص به قبيل دون قبيل ، ولا غرو فانه معرض الصفات ومتجر الكمالات .

ولقد كنت فى ريعان الفتوة واندفاع القريحة بتيار القوة الهج به لهج الحمام بهديله ، وآنس به انس المديل بعديله ، لا تذرعا الى وجه انتويه ، ولا تطلعا الى غنم احتويه ، وانما هى أغراض حركتنى ، وابهاء جمح بى وغرام سال على قلبى ، فلم اتمالك أن اهبت ، فحركت به جرسى ، أو هتفت فسريت به عن نفسى ، كما قلت :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت ... به عادة الانسان أن يتكلما
فلا يعتمدنى بالاساءة غافل ... فلابد لابن الايك أن يترنما(٣٠)

وهذه المقدمة تعكس منحى الشاعر الاحيائى ، والتفاته نحو الماضى محتذيا اياه . فهو المثل الاعلى الذى يجسد عصر الازدهار الحضارى ، والذخيرة التى يتجاوز بها اللحظة الحضارية الهابطة التى يحياها . وما يهمنا هنا ، رؤيته للشعر بوصفه عملية عقلية فى المقام الاول . والبارودى عبر عن نظرة الشاعر الاحيائى او الاتباعى — بتعبير د. اسماعيل أدهم .

ولا ننسى مقولة « ابن خلدون » عن الصورة الذهنية المنطبعة فى ذهن الشاعر كالقالب الذى يبنى فيه او كالمنوال الذى ينسج عليه . كما لا ننسى ما رواه المرصفى فى حديثه عن « البارودى » وموقفه من ( التراث ) :

« ... لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية ، وهو يقرأ الدواوين ، أو تقرأ بمحضرته ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعانى والتعلقات المختلفة ، فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ... ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبت جميع معانيها ناقدا شريفها من خسيسها ، واقفا على صوابها وخطئها ، مدركا ما كان ينبغى وفق مفاهيم الكلام وما لا ينبغى ، ثم جاء من صنعة الشعر باللائق » ( الوسيلة الجزء الثانى ) .

ويتكامل هذا النص مع النص السابق فى الكشف عن مراحل العملية الشعرية والخلق الشعرى التى تعتمد على الفكر ، ثم القلب ، فاللسان . وبتعبير زكى نجيب محمود « ... وهى خطوات لو وضعناها بلغة علم النفس لقلنا : انها : ادراك ، فوجدان ، فنزوع ، فاذا اخذنا الرجل بنص

عبارتـــه ــ واولى لنـــا ان نفعل ــ رأينا ان نقطة البـــدء عنده اذا ما هم بنظم قصيدة من شعره ان ترتسم فى ذهنه صورة انـــه لا يقول انه يبـــدأ بما يرى مباشرة ولا بما يسمع مباشرة بل يبدأ بصورة يتكامل بناؤها فى ذهنه أولا ، وسيان بعد ذلك ان تكون الصورة مطابقة لمرئى أو لمسموع أو غـــير مطـــابقة » . (٣١)

ان الشعر عند «البارودى» صناعة وليس طبعا . ويرى د. اسماعيل ادهم انـــه : لمـــا كان العـــرب يعرفون الشعر على انه الكلام الموزون المقفى الذى يجرى على اساليب العرب ويقصد بـــه الجمال الفنى فهـــذا جعلهم يعتبرون الشعر صناعة تتبع فيها المعانى الاوزان والقوافى ، بيان ذلك عندهم ان الوزن والقافية أصل اداته الشاعرية .

على أن الابداعية قامت قبل كل شىء تحارب مثل هذه الفكرة معتبرة الشاعرية الاصل ولهـــا أن تستعين بالاوزان والقوافى او ما يقوم مقـــامها لتكون لهـــا تلك النبرات الموسيقية التى تميز الشـــعر عن بقيـــة ضروب الكلام . وبين هذا التناول للشعر وتناول العرب للشعر يقـــوم الفـــرق بين الاتجـــاه الاتبـــاعى والاتجاه الابداعى . لان اعتبار الوزن والقافيـــة أصلا اداتهما الشاعرية يجعل البيت وحدة مستقلة فى مبنـــاها ومعنـــاها عمـــا بعـــدها وعمـــا قبلهـــا .

وعلى هـــذا الاســـاس يمكنك ان تعـــدل وتبدل فى ترتيب ابيـــات شعراء الاتباعيين بدون ان تخشى أن يؤثر هذا التبديل على معانى القصيدة واغراضها ، لان لكل بيت فىالشعر العربى وحدته .

وبعكس هذا قيام الاتجاه الابداعى على اساس ان الشـــاعرية هى الاصل ، وان من ادواتها الوزن والقافية ، لذلك تجد تسلسلا مقبـــولا فى الشعر الابداعى ، اساسه ان الشاعر يعبر عن خواطر متناسقة فى ذهنه وعن عاطفة متمشية فى صدره ، ومن هنا كانت وحدة القصيدة فى شـــعر الابداعيين أظهر شىء .

والشعراء الابداعيون يرون الشعر فنـــا منبها للتصور والحس عن طريق الرمز . وأن الشعر يفترق عن الرسم فى أن الرسم فن منبه للتصور والحس عن طريق النظر . وهما يفترقان عن الموسيقى فى انها تنبه التصور والحس عن طريق السمع . (٣٢)

ويتولد عن انسحاب الشاعر او ارتداده الى « الداخل » أن ينسرب ما يجيش فى وجدانه فى صورة الفاظ فيتعانق اللفظ والمعنى . اذ اى التعبير عن الشاعرية هو كل اغراض الشاعر . ذلك ان الشاعرية تستعينبالاوزان او القوافى او ما يقوم مقامها لتخرج الى العالم الظاهر متميزة بنبرات يتميز بهـــا الشعر عن بقيـــة ضروب الكلام .

فالشاعر حين يستعير الاوزان او القوافى او ما يقوم مقامها فهـــو يستعين بها ليؤلف وحدة موسيقية يتمكن ان يصب فيها الخلجات التى تتردد فى وجدانه ، وهو حين يصب هذه الخلجات فى الالفاظ فانهـــا تتصاعد فتكون وحدة لا يمكن ان تنفصل الالفاظ فيها عن الشـــعور ، والشـــاعر فى ذلك كالموسيقى ، وكما انه لا يوجد فى الموسيقى انغام فى جانب ومعان يعبـــر

عنها بهذه الانغام فى جانب آخر ، بل يوجد هناك نغط صوت تعبيرى .
( واسماعيل ادهم هنا يرتكز على الناقد الانجليزى برادلى ) كذلك فى الشعر لا يوجد الفاظ وحدها ومعان وحدها ، انما يوجد الفاظ تعبيرية عما فى وجدان الشاعر ، هى مظهر الشاعرية والشعر نفسه . (٣٣)

## اسماعيل ادهم بين المنهج النفسى والمنهج المعتمد على السيرة

### الشعر مظهر نفسى لصاحبه :

لما كان الشاعر يستوعب الحياة من طريق وجدانه ، ولما كان انسحاب ذاتية الشاعر على الحياة ، ومجىء شعره من مخالطة وجدانه لـ[illegible]ـا ، فان صوره الفنية تستمد خطوطها من نفس الشاعر وطبيعته ، ومن جهة اخرى لما كان الشعر — من حيث الموضوع — قطعة من الحياة يعرضها لنا الشاعر من خلال مزاجه الخاص ، وهو بما اوتى من مقدرة على الابراز والعرض قادر على اثارة احساساتنا ومشاعرنا وينقلنا الى الجو الذى خلقه فى شعره فنشعر وكأننا نحيا فيه ونتحرك . فالعرض عنده يستمد خطوطه من طبيعة مزاجه وذاتيه التى تأثرت باوضاع المحيط الطبيعى والبيئة الاجتماعية . فمن هنا اعتبر اسماعل ادهم الشعر مظهرا نفسيا يدل على وجه تفهم الحياة والاحساس بها . (٣٤)

### المنهج المعتمد على السيرة

يرتكز اسماعيل ادهم على منهجين يواجه بهما النص بالمنهج النفسى والمنهج المعتمد على السيرة وكلاهما يبدأ من الذات والى الذات يعود . فهو فى المنهج المعتمد على السيرة يستند الى علاقة الانسان بالبيئة . فالانسان ابن نشأته ووليد بيئته الاولى . لانه من الساعة التى يولد فيها حتى يودع أيام الطفولة فان افعاله العكسية الاصيلة هى التى تستحكم فى سلوكه مستنزلة الاسباب مباشرة من جهازه العصبى ، تلك الافعال — التى كانت تعرف من قبل بقواسر الطبع واحكام الغريزة والتى تكون مطواعة فى طفولة الانسان للمؤثرات التى تنطوى عليها بيئته المكانية من الزمان ، والانسان يخرج من طفولته تحت تأثير هذه العوامل مصبوبا فى قالب تتكون شخصيته استنادا اليه . هذا القالب يكافىء الحالات التى احاطت به من جهة ، والدوافع المستمدة من جبلته والتى تحركه من جهة أخرى . (٣٥) وليس من شك ان الانسان عندما يغير فى بيئته فانما يتغير هو نفسه ايضا . يغير ويتغير فى آن .

ود. اسماعيل ادهم فى ارتكازه على البيئة انما يحفل بما تتأثر به الشخصية بالمحيط الاجتماعى . ومثل هذا التفكير يمد الناقد بتكأة علمية تساعده على تفهم عصر الشخصية الادبية التى يواجهها بالتحليل والنقد ، اذ يرتكز هذا المنهج على قواعد واصول تمضى بنا الى اغوار النفس البشرية وتجعلنا على اتصال بنهر المعانى والافكار ، وكيف تتدفق فى اطوار النفس البشرية .

هذا المنهج فى البحث هو الذى يقتضيه منطق الامور . واذن ــ فيما يرى اسماعيل أدهم ــ لا وجه للاعتراض عليه ــ كما يفعل البعض ــ بأنه يقتل النقد الفنى . لان الآثار الادبية والفنية ، وان كانت تنعكس فيها ظلال روح العصر ، فهى نتيجة للمقدمات الخفية التى تفاعلت فى أطواء النفس حينا حتى برزت ، واذن تكون مهمة النقد الكشف عنها فى أصولها ومقدماتها . وليس معنى هذا ان يكون درس الادب نسبيا للاسباب التى تتمخض عنه ، لانه لا يعنى اغفال شأن الاعتبارات الفنية . فمثل هذا التفكير لا يؤدى الى رفض ما هو مجرد واحلال كل ما هونسبى ، وانما هو يعمل للكشف عن الاسس النسبية التى ينقوم بها هذا المجرد المنتزع من اعيان الاشياء النسبية فى صورها المختلفة واشكالها المتباينة . والواقع انه ليس هنالك فى الحقيقة . ما هو مجرد ، وانما كل ما هنالك تحول دائم وصيرورة متواصلة وتعاقب لا نهاية له من الفعل ورد الفعل ، ناخذ الاوضاع النسبية منها الاشياء ، ثم تراجع القسط المشترك منها ، وهو المجرد المنتزع من أعين متباينة الاوضاع . (٣٦)

ويخلص د. اسماعيل من هذه الضفائر المجدولة من المنهج النفسى والمنهج المعتمد على السيرة ( البيوجرافى ) ، بنظرة شاملة ينظر من خلالها متاملا فى المنحنى الشخصى ( النفسى ) والاجتماعى للشخصية الادبية . وتاثير ذلك مجتمعا فى الاثر الفنى ( القصيدة ) ويطبق هذين المنهجين على اعلام الشعر العربى المعاصر الزهاوى ، وخليل مطران ، وابو شادى ، وميخائيل نعيمة والشاعر التركى عبد الحق حامد .

ود. اسماعيل ادهم يحرص على أن يفصح عن التاثير والتاثر المتبادل بين البيئة والشخصية فى رحلتها فى هذا الكون ، وهى مشدودة بين الثريا ، والثرى ، تسبح فى نهر الزمن وقد رفعت ( شعار ) التجديد مرتكزة ( شراع ) التراث .

واكتفى بالوقوف امام نماذج من نقده التطبيقى ليتعرف القارىء على منهج اسماعيل ادهم فى مواجهة النص النقدى وفى صلة النص بالمبدع .

على هذا النحو يستهل د. اسماعيل ادهم دراسته عن الخليل :

« عاش الخليل ايام طفولته الاولى مفصحا بحركاته واعماله عن مزاج عصبى اصيل وطبيعة ذات حيوية زائدة ومشاعر متقدة واحساسات زاخرة . وكان مظهر هذا المزاج وهذه الطبيعة من الطفل نشاط متصل عجيب وحركته متصلة الحلقات . ومع كل هذا النشاط والحركة اللذين يبدو بهما الطفل لم يكن محيطه الاجتماعى العائلي ليتداخل فى نشاطه تداخلا مباشرا . ولهذا كانت حركات الطفل حرة ، يقوم بها عن دافع نفسى داخلى » . (٣٧)

ويقف امام تاثير صفة « المعاونة والمراجعة » التى تتميز بها شخصية « خليل مطران » من حيث تاثيرها النفسى فى دفعه نحو المراجعة لقصائده وتجاريه الابداعية ومعاودة تنقيحها .

وعند « ميخائيل نعيمة » يقف امام ( التحول النفسى ) المرتكز على ما طرا على شخصية الشاعر فى مرحلة المراهقة . « نجح نعيمة فى مراهقته ان يتحول بالغريزة الجنسية من نبضاتها الاولى التى احسها فى اعماقه الى حافز له بالاجهاد والعمل ينسى معه ويغفل النبضة التى تنبض الى اعماقه . وهكذا كانت تتسرب نبضات نعيمة الشهوانية نتيجة للكبت فى مسالك ومسارب دقيقة نفسية معقدة اثناء مضيها خلال نفسه ، حتى تفقد اصلها الشهوى وتنتهى بصورة من التعلق بالآداب ومظاهر الفنون » . (٣٩)

ويرى ان الصراع بين ( المثال ) و ( الواقع ) فى ادب ميخائيل نعيمة انما يرد فى اصله النفسى الى الصراع الداخلى فى نفس نعيمة » و « الصراع عند نعيمة باطنى ونشدان الطمأنينة فى الانسجام بين الواقع والمثال ، بين الحياة ونفسه ــ علة الانقسام فى نفس نعيمة » . (٤٠)

ويعرض لاثر الادب الروسي على نفسية « نعيمة » : « وقد تأثر نعيمة بهذه الروح ، لانها تعضد طبيعته وتأثر بجانبها بخاصة البحث فى مخابىء النفس ومطاويها ، ولاشك ان هذا كان نتيجة لما فيه من روح الانعزال والتأمل الباطنى ، وكان هذا يعكس على اسلوبه حين الكتابة الاطناب وكثرة التفاصيل والالحاح فى الوصف . وقد اجتمعت هذه الظروف كلها فى نعيمة لتؤهله فيما بعد ــ ليقوم بدور تاريخ الادب العربى الحديث ( مجلة الحديث ) .

وعلى هذا النحو يمضى د. اسماعيل ادهم فى تحليل شائق لشاعرية كوكبه من الشعراء العرب المعاصرين وفى لغة اقرب الى الدقة العلمية منها الى اللغة الادبية المشحونة بالعواطف والظلال .

وما اردت بهذه المقدمة دراسة نقدية لمنهج اسماعيل ادهم ودوره فى النقد المعاصر ، وانما هى وقفة متأملة بين ازاهير متناثرة فى الدوريات ، حاولت ان اضمها فى باقة واقدمها لك ــ ايها القارىء العزيز ــ علنا نتنسم عبيرها واعدا أن تكون هذه الباقة ــ وهى لا تعدو كونها قراءة اولية ــ من ازاهير اسماعيل ادهم دعوة لان نحيا بعمق فى حديقته الموحشة وسط غابة النسيان .

---

**هوامش :**

( ١ ) نشرت مجلة ( الشرق Orient ) السوفيتية باللغة الفرنسية فى المجلد XXXVII ص ٣١١ ــ ٣١٢ سؤال عن تاريخ حياة اعضاء اكاديمية العلوم السوفيتية الشرقيين ، فنشرت المجلة ملخصا عن حياة كل عضو فى بضعة عشر سطرا كان من ضمنها ما كتبته عن

( ٢ ) ما قدم بل حسين جاهد بك T.A. Edhen
الكاتب التركى المشهور كتاب ( تاريخ الاسلام ــ Islam Tarihi

( ٣ ) ما نشرته جريدة ( البلاغ ) المصرية بناء على تحريات الحكومة المصرية فى العدد الذى صدر يوم ١٧ ابريل سنة ١٩٣٦ ، وقد جاء فيها شىء غير يسير عن سيرة حياته .

( ٤ ) ماتشر فى ( أعمال اكاديمية العلوم الروسـية السـوفيتة — ص ١١٥ — ١١٦ ، عن سنة ١٩٣٥ عند انتخابه عضوا بالاكاديمية .
( ٥ ) ما تـدم بـه نقـد هلكتاب الدكتور محمد حسين هيكل بك عن من ( حياة محمد ) فى مجلة المستشرقين الالمانيين
Proceedings of the Russian Soviet Academy for Science
عدد مايـو ويونية سنة ١٩٣٥ م . بقلم المستشرق أو. و. كنجهـام
( ٦ ) ما كتبه مارسـل جروسمان Marcel Grossmann عضو الاكاديمية البروسية وزميل اينتشتين فى مجلة ( مذكرات اكاديمية العلوم البروسية ) تحت عنوان « اعتراضات على نظرية النسبية واجوبة عليها » ص ٢٦١ — ٢٦٤ ، سـنة ١٩٣٥ .
( ٧ ) الترجمة الانجليزية فى مجلة ( المباحث الحديثة ) بقلم الاستاذ الدكتور تشارلس جيمر بارسون لمقال للدكتور ادهم عن استخلاص قوانين المجـال الكهربائى نظريا وتطبيقيا من المولـد الكهربائى :
( ٨ ) ما كتبـه آدم انجـر سـباخ Adam Angersbach فى ( مجلة المباحث البروسية للرياضيات ) Jahresbericht d. preuss. Mathematik — ervereinigung ص ٧٥ — ٨٨ من المجـلد ٣٨ سنة ١٩٣٥ تحت عنوان « الفعل الالكترو مغناطيسى » (الكهرطيسى ) .
( ٩ ) مقال الميكانيكيات الحديثة الدكتور ادهـم « للاستاذ الدكتور جيمر بارسون عضو الجمعية الملكيـة للمياكنيكيات فى انجلترا فى ( نيتشر الانجليزية سنة ١٩٣٥ ، ص ٣١٤ — ٣٣٣ .
( ١٠ ) ما نشره دى دوندر ترجمة لمقال الاستاذ الدكتور ماكس بورن عن الميكانيكية الحديثة فى « مذكرات معهد العلوم والطبيعيات ) فى نيوشاتل بعـدد ديسمبر سنة ١٩٣٥
(١١) ماكتبه عنه المستشرق بارثولد W. Barthold عضو « اكاديمية لينغراد العلمية ) فى مجلة ( المباحث الشرقية )
فى المجلد 12 ص ١٠١٨ — ١٠٣٦ ، سنة ١٩٣٥ .
(١٢) ما كتبه عنه المستشرق كزميرسكى Kizmirski مديـر ( معهد الدراسات الاسلامية ) بموسكو ورئيس البعثات الارتيادية للجوف فى شبه جزيرة العرب فى مجلة المعهد المجلد CXXIX (1)ص ٢٩ — ٣٣ ، سنة ١٩٣٦
(١٣) ما كتبه عنـه شقيقه ابراهيم ادهم ، المجلة الجديدة ، ديسمبر ١٩٤٠ ، ص ٤١ — ٤٦ .
(١٤) التركلى ، الاعلام ا م ١٠ ، ص ٣١٠ .
(١٥) الزبيـدى ، تـاج العروس ، مجلد ٣ ، ص ٣٠١ .
(١٦) الاتعـام : ١٠٩ .
(١٧) الامـلم ، ابريل ١٩٣٧ — ١٣١ .
(١٨) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ — ٥٥
(١٩) نفسـه .
(٢٠) محمود الربيعى ، فى نقـد الشعر ( القاهرة ) ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ ، ٩٢ ، ٩٣ .
(٢١) مقـدمة وحى الاربعين ، ٦ .
(٢٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، دار نهضـة مصر ، ١٩٨١ — ٤٣ .

(٢٣) ثورة الادب ، النهضة ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ .
(٢٤) نفســه ٦٤ ، ٦٦ .
(٢٥) تراجم مصرية وغربية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ٢٦٣ — ٢٦٤ .
(٢٦) محمود الربيعى ، مرجع سابق .
(٢٧) زكى نجيب محمود ، قشور ولباب ، ( دار الشروق ، ١٩٨١ ) ص ٢٦ وما يــلى .
(٢٨) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ — ٥٥ .
(٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ، ط . استانبول ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ .
(٣٠) مقدمة دوان البارودى — راجــع مقــدمة ديــوان شــوقى وديــوان حافــظ .
(٣١) زكى نجيب محمود ، مع الشعراء ، « الطبعة الثانيــة ، دار الشروق ، ١٩٨٠ ص ١٨٠ .
ولا توافق على تعليل د. شوقى ضيف لشعر البارودى بانه شــعر الطبع ، راجع البارودى رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ١٠١ وما يــلى .
(٣٢) خليل مطران ، المجلة المصرية ، السنة الثانية ، ج ١ ، يونيو ١٩٠١ ، ص ١٢ .
(٣٣) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ ، ص ٥٧ .
(٣٤) نفســه ، ص ٥٥
(٣٥) نفســـه ابريــل
وانظر مجلة الامام حيث يطبق أدهــم المنهج المعتمد على الســيرة « البيوجرافى » مارس ١٩٣٧ ، ص ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ .
(٣٧( المقتطف ، يونيــو ٣٩ ، ٨٦ وما يلى .
وراجع المقتطف عدد نوفمبر ١٩٣٣ ، الصفحات ، ٤٦٧ وما يلى .. لتتعرف على تحليل ادهم لشخصية مطران وانعكاساتها فى أعماله الابداعية
(٣٨) المقتطف ، يوليو ١٩٣٩ ، الصفحات ٢١١ وما يلى .
والمقتطف ، اغسطس ١٩٣٩ ، ص ٣١٧ .
(٣٩) الحــديث ، ١٩٤٠ ، ص ٨٦ .
(٤٠) نفســـه .

---

* دكتور احمد ابراهيم الهوارى .

يعمل استاذا مساعدا للنقد الحديث فى كلية الاداب بجامعة الزقازيق .

حاصل على الدكتوراة من كلية الاداب بجامعة القاهرة برسالة موضوعها البطل فى الرواية .

# النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية

د. لطيفة الزيات

بدات هذه الدراسة كمقدمة لمختارات من **ماركس وانجلز** تضع الفن فى الاطار الفلسفى والمعرفى للمادية التاريخية الجدلية ، قمت بترجمتها عن الانجليزية ، ولم يتح لى نشرها حتى اليوم .

ووجدت المقدمة تتسع الى ما لا حد ، ووجدت نفسى ، كمتخصصة فى النقد الأدبى اضيق بالتفاصيل المعروفة لنشأة الأدب وتطوره ، وعلاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية ، والرؤية السوقية ، والصحيحة لهذه العلاقة ، واسعى الى المزيد من التحديد والتركيز على كيفية تصور **ماركس وانجلز** لطبيعة **العمل الفنى ، ومدى علاقة هذا العمل بالواقع ، ونوعية المعرفة التى تخرج بها منه ،** وبعد جهد **وجدت فى العلاقة ما بين النمطى والجمالى الجزئية التى تحمل بذور الكل ،** والتى تتيح لى التركيز على النقاط التى شئت تبيانها . وتأتى ادراج هذه الجزئية فى الاطار الفلسفى والمعرفى الذى تكتسب فى ظله المعنى .

وتنقسم الدراسة الى اقسام ثلاثة ، يتناول الأول النمطى والجمالى فى ظل المادية التاريخية ، والثانى فى ظل الجدليات ونظرية المعرفة الجدلية ، ويخلص الثالث بالنتائج ، مع الاقرار بأن التقسيم يستهدف التبسيط ويحاول ما امكن عدم الاخلال بارتباط لا ينفصم ما بين المادية التاريخية ونظرية معرفتها الجدلية .

ولم أبدأ هذه الدراسة من فراغ ، بل اعتمدت على انجازات النقد الماركسى المعاصر عامة ، **وعلى انجازات جورج لوكاش** خاصة ، الذى توصل دون غيره الى نظام جمالى متكامل ، يحتمل الاختلاف ، وان لم يحتمل الاهمال .

ورغم هذا الاعتماد ، وربما بسببه ، كان لى فى هذه الدراسة نصيبى من الاجتهاد ، الذى يتجاوز تحليل النصوص ، والربط والتدليل والاستنتاج، الى مساهمة متواضعة فى بعض النقاط يتصل ابرزها بتفسير اختلاف نوعية المعرفة التى نخرج بهـا من العمل الفنى ، وبتفضيل كل من **ماركس وانجلز** للأسلوب الرمزى على الأسلوب الدلالى .

**- ١ -**

يستخدم كل من **ماركس وانجلز** تعبير « **الواقعية** » كمعيار للصلاحية فى تقسيم العمل الفنى . غير أن تعبير **الواقعية** فى ظل هذا الاستخدام يتسع ليغطى تاريخ الفن الانسانى مكتملا ، باستثناء بعض الاتجاهات التى تمثل ارتدادا فى هذا التاريخ الفنى ، وبالتالى ارتدادا عن الواقعية كفن القرون الوسطى المبنى على الدلالة ، وفن بعض ممثلى الكلاسيكية فى القرنين السابع والثامن عشر ، وبعض ممثلى الرومانسية الألمانية فى القرن التاسع عشر . وتعبير **الواقعية** فى كلاسيكيات الماركسية يتسع ليشمل فيما يشمل الادب الاغريقى وعظماء ممثليه مثل **هومروا سكليس وسوفوكليس** ، وادب عصر النهضة وعظماء ممثليه مثل **شكسبير ودانتى وسيرفانتس** ، وادب القرن التاسع عشر الواقعى وعظماء ممثليه مثل **بلزاك وديكنز وتولوستوى وابسن**.

واصطلاح **الواقعية** لا يشير عند **ماركس وانجلز** ، كما يشير عادة عند الجماليين البرجوازيين ، الى اسلوب **واحد** بين **العديد** من الأساليب الفنية، بل يتسع لكافة الاساليب . وماركس يحتفى بحكايات **هوفمان** وبلزاك المبنية على الفانتيزيا بمدى ما يحتفى **بالكوميديا الانسانية لبلزاك** التى تمثل قمة ما تواضعنا على تسميته بالأسلوب الواقعى فى القرن التاسع عشر ، وهو يدرج **شكسبير** واسلوبه ، الذى تواضعنا على تسميته بالأسلوب الرومانسى، فى نفس اطار الواقعية الذى يدرج فيه **بلزاك وديكنز وتولستوى** . وكل ما هو فن اصيل يندرج عند **ماركس وانجلز** فى اطار **الواقعية** ، وخاصة فى مجال الرواية والدراما .

واصطلاح **الواقعية** فى كلاسيكيات الماركسية يشير الى ابعاد ثلاثة تضح فى فكرة **الكلية** ، **والنمط** من خلال **الفن** الذى هو نوعية خاصة من نوعيات الجمال . والبعد الأول وهو **الكلية** يشير الى الواقع الموضوعى التاريخى الاجتماعى الذى يستمد منه العمل الفنى مادته ، ويشير فى ذات الوقت الى العمل الفنى ، اذ ان كل عمل فنى **كلية** . اما البعد الثانى والثالث فيندرجان فى نطاق الفن فحسب ، فالفن اذ يعمل فى مجال **الخاص** يخلق **النمطى** مضفيا على العمل الفنى صفة **الكلية** ، اى صفة العالم المستقل المتكامل الذى يثير المتعة الجمالية وينفرد بهـا عن جميع اشكال الوعى من جانب ، ويقدم من جانب آخر معرفة فريدة .

لا ينفرد العمل الفنى بتقديم المعرفة ، ولا يستهدف حتى تقديمها ، ومع ذلك فالمعرفة التى يقدمها لنا العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من الوان المعرفة ، وهى معرفة اكثر دلالة

وصدقا وعمقا وكمالا . وهذه هى الحقيقة التى يكررها كل من ماركس وانجلز فى اكثر من مجال .

فى معرض الحديث عن الفن الروائى فى انجلترا فى القرن التاسع عشر يقول **ماركس** « يكشف التصوير البليغ والحى للدنيا الذى تقدمه المدرسة المعاصرة اللامعة للروائيين فى انجلترا ، عن حقائق سياسية واجتماعية اكثر بكثير من تلك التى توصل اليها كل السياسيين المحترفين والدعاة والمبشرون مجتمعين » . ويقرر **انجلز** ان **الكوميديا الانسانية لبلزاك** امدته بمعرفة ، بالكلية الاجتماعية التاريخية التى تعرض لها ، اعمق بكثير من تلك التى استمدها من « كل مؤرخى الفترة المحترفين من الاقتصاديين وعلماء الاحصاء مجتمعين » .

والمعرفة الدالة والفريدة التى نخرج بها من الفن معرفة تنبع من طبيعة العمل الفنى **ككلية** مستقلة ومتكاملة تتوصل الى **النمطى** من خلال الحركة فى المجال الذى تنفرد به وهو **مجال الخاص** ، والعمل الفنى فى هذا الاطار هو **عرض نمطى** أو **رمزى** يستثير الواقع الموضوعى فى كليته استثارة دالة وموحية .

الانسان ، وفقا **لماركس** قادر على أن يخلق وفقا لقوانين الجمال ، والعمل الفنى الذى يخلقه وفقا لهذه القوانين **كلية** ، اى عالم متكامل قائم بذاته ، له مجاله الخاص به ، وقوانينه الخاصة به التى تصهره فى وحدة تستقل به عما هو خارج عنه . و « ليست الكروم المرسومة بالزيت رموزا لكروم حقيقية ، فهى مجرد كروم وهمية » ، كما يقول ماركس .

وتشكل هذه **الكلية** للعمل الفنى **عالما وهميا** ، قائما بذاته ، ومستقلا عما عداه ، تندرج جزئياته فى كلية ، وتعميمات الكلية تسرى فى كل جزئية من جزئياتها ، وكل جزئية تحمل بذور الكلية ، والكلية التى هى هذا العالم الوهمى المغلق اكبر من مجموع جزئياتها .

وبمدى ما تستقل **كلية** العمل الفنى عما هو خارج عنها ، بمدى ما تستثير الواقع الموضوعى الذى تعرض له استثارة دالة وموحية ، **وكلية** العمل الفنى الوهمية تعنى فيما تعنى اندراج جزئياته فى كليته اندراجا كليا يطيح بالعلاقة بين الدال والمدلول . ودون هذا الاندراج يستحيل خلق العالم الوهمى الذى يستثير ، فى كلية ، الواقع الموضوعى ، ويستحيل خلق عنصر الايهام الذى جعل هذه الاستثارة أمرا ممكنا .

واذا ما انفصلت جزئية من جزئيات العمل الفنى عن كليته ، مشيرة اشارة مباشرة الى جزئية من جزئيات الواقع الموضوعى ، فقدت **الكلية** طابعها الوهمى ، وفقدت بالتالى عنصر الايهام والقدرة على استثارة الواقع الموضوعى .

ترتبط **كلية** العمل الفنى مع **النمط** فى وحدة لا تنفصم فى جماليات كلاسيكيات الماركسية . والمجال **الخاص** الذى يخلق **النمطى** هو الجوهر البنائى فى هذه الجماليات .

يعرف **انجلز الواقعية** على انها « التصوير الصادق لشخصيات نمطية فى ظل أوضاع نمطية ... » . ولو تمعنا فى العبارة لوجدنا أنها فى الواقع لا تقدم تعريفا للواقعية ، وانما تقدم تعريفا للعمل الفنى الأصيل من وجهه نظر المادية الجدلية . وينقسم هذا التعريف الى شطرين ، يشير أولهما الى الواقع الموضوعى ، او الى **الكلية** التاريخية الاجتماعية التى يستمد منها العمل الفنى مادته الخام ، والى طبيعة رؤية الفنان لهذه الكلية وتصويرها . وعبارة « التصوير الصادق » ، كما يستخدمها **انجلز** ، شأنها شأن عبارة « التصوير الحى والبليغ للدنيا » التى يستخدمها **ماركس** فى اطار آخر ، عبارة تبدو مطاطة مستهلكة . فكل كاتب ، أيا كان منطلقه وأيا كانت طبيعية رؤيته للحقيقة الموضوعية ، يتوهم انه يصور الواقع تصويرا صادقا وحيا وبليغا . غير أن هذه العبارة المستهلكة والمطاطة تكتسب تحديدا جديدا وواضحا فى ظل المنطلق الفلسفى للمادية التاريخية ، والمنهج الجدلى الذى تعتمده ، ونظرية المعرفة التى تصدر عنها .

واذا ما انتقلنا الى الشطر الثانى من تعريف **انجلز** للواقعية كتصوير صادق**لشخصيات نمطية** فى **اوضاع نمطية** لتبينا ان العبارة فى مجملها تشير الى العمل الفنى وقد **اكتمل** ، اى الى **كلية** العمل الفنى وقد خرجت الى حيز الوجود كهذا العالم الوهمى المستقل القائم بذاته .

وعبارة « شخصيات نمطية فى أوضاع نمطية » تشير الى المضمون وقد انتقل من مستوى **الحياة** الى مستوى **الفن** ، أى الى **المضمون** وقد سرى فيه **شكله** ، **والشكل وقد** سرى فيه **مضمونه** فى تلك الوحدة الفنية التى لا تنفصم . **والشكل** الذى ينبع من **المضمون** والذى يمليه هذا المضمون هو فى نهاية المطاف الذى يخلق استقلالية الفن ، أو هو الذى يخلق هذه الكلية **الفنية** المستقلة **والشكل** بهذا المعنى وهو الذى يخلق **النمط** ، ويحول العمل الفنى الى عرض نمطى ، رمزى وتمثيلى .

**والنمط** لا يتوفر الا فى **العمل الفنى** ، وما من شخصيات نمطية فى الحياة، وما من اوضاع نمطية فى الحياة ، كما سنتبين ذلك .

وسأعرض لمتضمنات هذا التعريف للعمل الفنى الذى يقدمه **انجلز** ، ويقره **ماركس** فى اكثر من مجال ، فى ظل المنهج المادى التاريخى الجدلى، مشيرة من حين الى حين الى بعض النقاط التطبيقية التى يثيرها كل من **ماركس وانجلز** حول **النمطى** فى الفن .

ترى الماركسية فى الوجود عملية تاريخية ديناميكية دائبة الحركة والتغير ، ومفهوم الماركسية للتغير والحركة مفهوم مادى جدلى يقوم على الاقرار بأن التغير ، كميا كان أو كيفيا يشكل دائما تطورا ، وأن التغير الذى يقوم دائما وابدا على صراع الاضداد فى ظل وحدة لا تلبث أن تنكسر ، يتمخض دائما عن تطور . ومن ثم يركز هذا المفهوم المادى التاريخى الجدلى على التعرف على المصادر الذاتية للحركة ودوافعها . ويختلف هذا المفهوم ، بالطبع عن المفهوم المثالى الذى يرى فى التغير التاريخى تكرارا يبدأ من حيث ينتهى ، يأخذ مساره شكل الدوائر زيادة ونقصانا ، ومن ثم

يهمل هذا المفهوم المثالى دراسة مصادر الحركة ودوافعها ، أو ينسبها الى قوى خارجة عن مقومات هذه الحركة ، غيبية كانت هذه القوى ، أم غير غيبية .

والتطور فى المفهوم المادى الجدلى هو صراع الأضداد فى ظل وحدة، أو كلية تاريخية اجتماعية ، هى وحدة عابرة ونسبية لا تلبث ان تفسح المجال لوحدة جديدة ، أو كلية جديدة ، تتضمن بدورها امكانيات تبادل المواقع بين الأضداد .

**ومفهوم الكلية** مفهوم اساسى فى المادية الجدلية لا يتأتى بدونه فهم اى جانب من جوانبها .

يشكل كل مجتمع من المجتمعات **كلية** اجتماعية تاريخية تضم كل ظواهر هذا المجتمع ، مادية كانت هذه الظواهر ام معنوية ، موضوعية كانت ام ذاتية طبيعية كانت ام انسانية ، خارجية كانت ام داخلية . وكل مجتمع من المجتمعات يشكل فى فترة من فترات تطوره التاريخى كلية مركبة ومعقدة . وتتكون هذه **الكلية اولا** من كليات جزئية مركبة ومعقدة بدورها ، وتتكون هذه **الكلية ثانيا** من محصلة التفاعل القائم على الوحدة والتضاد ما بين هذه الجزئيات بعضها والبعض من ناحية ، وهذه **الجزئيات** جميعها **والكل** من ناحية ثانية . **والكل** هو محصلة التطور التاريخى لهذا المجتمع أو لهذه الكلية التاريخية الاجتماعية .

**والكلية** الاجتماعية التاريخية تشمل فيما تشمل القاعدة المادية والقوى المنتجة ، وعلاقات الانتاج ومحصلتها ونقطة التطور التاريخى التى توصلت اليها . وتشمل هذه **الكلية** ايضا العلاقات الاجتماعية والسياسية والقانونية ، واشكال الوعى المختلفة بما فيها الفن والعلم والدين والفلسفة، والوسائط التى تربط بين هذه الكليات الجزئية كالمفاهيم والتصورات السائدة ، المتوارثة منها والمكتسبة ، والاعراف والتقاليد والقيم الروحية والدينية ، وكل المؤسسات الانسانية على اطلاقها . **والكلية الاجتماعية** التاريخية تشمل فيما تشمل كل هذه الاشياء مجتمعة متفاعلة بعضها مع البعض تفاعلا جدليا ، فى صراع يقوم على أساس التضاد ، وفى ظل **الوحدة** التى يفرضها وجود الكلية الاجتماعية التاريخية ، وهذا الصراع يستند فيما يستند ، على سلسلة من العلاقات الثنائية الجدلية بين الذات والموضوع ، الانسان وواقعه المادى ، الحرية والضرورة ، الخاص والعام ، المجسد والمجرد ، الممارسة والتأمل ، المعلول والعلة ، النسبى والمطلق .. الى ما لا نهاية من الثنائيات . وبفضل هذا الصراع الجدلى يتبادل طرفا الصراع المواقع ، والعلة هنا تصبح معلولا هناك ، والمعلول هناك علة هنا ، وهكذا فى حركة دائبة لا تخمد .

وفى ظل هذا المفهوم **للكلية التاريخية الاجتماعية** ، يتحتم ايجاد نقطة ارتكاز ، أو محور تتحلق حوله هذه المؤسسات الانسانية اللانهائية ، أو هذا الخضم من الكليات الجزئية المندرجة فى مستويات لا نهائية ، والمتفاعلة هذا التفاعل الجدلى المتباين الاتجاهات والمتعدد الأوجه . ولابد أن تكمن نقطة الارتكاز هذه فى حياة الانسان العملية ، فى ممارسته اليومية ، او فى

عمله الهـادف الذى يشكل جوهرة . ومن ثم يتأتى أن تكون **علاقات الانتاج** هى نقطة الارتكاز ، أو المحور الذى يتحلق حوله هذا الخضم الهائل من الكليات الجزئية التى يتشكل من مجموعها المجتمع أو **الكلية التاريخيـة الاجتماعية** .

والمـادية التاريخية الجدلية اذ تدرج الاقتصاد كمحور للكليةالاجتماعية التاريخية وكنقطة الارتكاز فيها ، لا تدرجه فى تميمته ، كما يندرج فى ظـل النظام الراسمالى . ففى ظل النظـام الراسمالى تبدو علاقات الانتـاج الاجتماعية كما لو كانت خصائص للسلعة ، وتبدو علاقات الناس فى الانتاج كما لو كانت علاقات بين أشياء . أما المـادية التاريخية الجدلية فتحـرر الاقتصاد من طابع التميمية ، وترجعه الى جوهره الحقيقى كأساس للحياة الاجتماعية للناس : كعلاقات اجتماعية بين الناس بعضهم البعض ، وبين الناس والطبيعة .

لحظة ترتكز الكلية التاريخية الاجتماعية على محور هو العمل الهادف للانسان ، وهو علاقات الانتاج التى يدخل الناس اطرافا فيها ، يتأتى نقل مركز الثقل من المستوى المجرد الى مستوى الأسس الواقعية الاجتماعية للوجود ، ويتأتى التزاوج بين النظرى والعملى ، بين التأمل والممارسة ، بين الذاتى والموضوعى ، بين الانسان وواقعه . وفى ظل هذا التزاوج يصبح من الطبيعى ادراج كل الوان المعرفة وكل أشكال الوعى الانسانى فى وحدة جدلية .

وفى النظام الفلسفى للمادية الجدلية التاريخية تندرج **كل أشكال الوعى**، ووسائطها المشروطة تاريخيا واجتماعيا فى **كليتها** التاريخية الاجتماعية ، تنبع من نفس المورد ، وتصب فى ذات المورد . وفى نظـام هيجل الفلسفى تبقى **أشكال الوعى** ، ووسائطها من مفهومات وتصـورات منعزلة عن العمليـة التاريخية الحقيقية ، يبقى كل منها كجـزيرة منعزلة ، يكتسـب صفة الاستقلال ، كما لو كان يشكل ماهيات ثابتة وخالدة ومطلقة . ويأتى هـذا الخلل فى نظام هيجل الفلسفى نتيجـة للفصـل التعسفى ما بين التأمل والممارسة ، ما بين العمـل الذهنى والعمـل اليـدوى ، ما بين أشـكال الوعى الانسانى ، والواقع الفعلى للانسان الذى تنبع منه أشـكال الوعى وتصب فيه .

ترد فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، بما فيهـا الفن الى عملية التطور التاريخى ، وهى تعتمد من حيث نشأتها وخط تطـورها ونموها ، على هذه العملية . وما من مسارات لنشأة فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى مستقلة استقلالا كاملا عن عمليـة التطـور التاريخى ، ولا يعنى هذا الارتباط مجال التطابق بين تاريخ كل فرع من فروع المعرفة وكل لون من الوان الوعى الانسانى ، والآخر ، و لايعنى أيضا وجود تطابق بين تاريخ كل منها وعملية التطور التاريخى . وبهذا المعنى فتاريخ الفن ، على وجه المثال ، يتمتع باستقلالية ما ، ولا يتمتع باستقلالية كاملة عن عملية التطور التاريخى ، وقد يسبق **تطور الفن تطور الكلية** التاريخية الاجتماعية التى ينبع منها ، وقد يتخلف عنها . وتطور **الكلية التاريخية الاجتماعية** الى كلية أكثر تقـدما ، لا يعنى بالضرورة تغيرا مطابقا واكبا فى الفن ، فقـد

يستغرق الفن وقتا أطول ليلحق بالكلية الجديدة ، وان لحق بهـــا فى نهـــاية المطاف .

وانعدام التطابق مبدأ أساسى من مبادىء المـــادية التاريخية لا يتأتى بدونه فهم الارتبـــاط العضوى بين فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانية من ناحية ، وبين التطور التـــاريخى من ناحية ثانية ، ولا يتأتى دونه فهم تاريخية المعرفة التى تقدمها فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، تلك المعرفة المحكومة بجدلية المطلق والنسبى .

تكتسب فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن ، طبيعة المعرفة التى تقدمها من طبيعة **الكلية التاريخية الاجتماعية** التى تنبع منها وتصب فيها ، والكلية التاريخية الاجتماعى تصور تاريخى مبنى على جدلية **المطلق والنسبى** . ومن ثم فالمعرفة التى تقدمها لنـــا أشكال الوعى وفروع المعرفة هى معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى .

**والكلية التاريخية الاجتماعية** كلية مطلقة من حيث توجد ككلية لهـــا طابعها الكلى ، ومن حيث توجد كحلقة من حلقـــات التطور التاريخى . وهى نسبية من حيث تؤثر وتتأثر بطبيعة الكليات التى تندرج فى اطارها فى ظل العملية الكلية لعملية التطور ، ومن حيث تخضع لكليات أعلى وأكثـــر تركيبا ، وهى نسبية من حيث تحد بحدود فترة تاريخيـــة محدودة لا تلبث بعدها أن تفقد طابعها **الكلى** ككلية ، مفسحة الطريق لكلية تاريخية اجتماعية جديدة ، هى بدورها وحدة للمتناقضات المتفاعلة .

وهذا التصور للكلية التاريخية الاجتماعية ككلية محـــكومة بجدلية المطلق والنسبى ، لا يعنى فلسفيا تبنى النسبى ، فالمـــادية الجدلية لا تضع النسبى تجـــاه المطلق وجهـــا لوجه كنقيضين لها يلتقيان ، وهى تؤمن بأن كل حقيقة مطلقة تنطوى على نسبية تصل ما بينها وما بين المكان والزمان والأوضاع التاريخية الاجتماعية المحددة لهذا المكان والزمان ، وكل حقيقة نسبية ، فى هذا الاطار تتمتع بصلاحية مطلقة طالمـــا تحـــاول ما أمكن الاقتراب من الحقيقة يقول **لينين** :

« فى الجدلية ( الموضوعية ) نجد أن الفارق بين النسبى والمطلق هو فى حد ذاته فارق نسبى . ووفقا للجدلية الموضوعية نجد المطلق فى النسبى. أما من وجهة نظر الذاتية والسوفسطائية فالنسبى يبقى مجرد نســـبى مستبعدا للمطلق » .

وكل ألوان المعرفة ، وكل أشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن ، تحاول أن تقترب من كلياتها التاريخية الاجتماعية ، وأن تمسك بها والمعرفة التى تقدمها لنا ، والأمر كذلك معرفة محـــكومة بجدلية المطلق والنسبى .

الكليات فى الحياة اليومية كليات خارجية ، وكليات داخلية ، والكليات الخارجية تمتد لتشمل كل الظواهر الموضوعية التى يستهدفها العلم . أما الكليات الداخلية فهى أعماق الانسان فى ظل كليته الاجتماعية التاريخية ، أى أعماق الانسان فى ظل العوامل الاجتماعية التاريخية فى مجتمعه المعين ، وفى عصره المحدد ، تلك العـــوامل التى يتأثر بها الانسان ويؤثر فيها .

**والكليات الداخلية** هى هدف **الفن** ومجاله ، والفن دون بقية انواع المعرفة يستهدف هذه الكليات الداخلية ، ويحيلها الى مجال الخاصة الذى يستقل به . والفن كبقية فروع المعرفة التى تقــوم على الانعكاس ظاهرة اجتماعية تاريخية ، ولكنه يختلف عن بقية الظــواهر الاجتماعية التاريخية، فيما يختلف ، فى الهــدف الذى يستهدفه ، **وفى المجال الذى يعمل فيه وهو مجــال خاص .**

وفى جميع اشكال الوعى يلتقى الذاتى والموضوعى ، **اى تلتقى الذات والموضوع** ، غير ان الوضع يتغير من لون من الوان المعرفة الى الآخر ، ففى العلم على وجه المثال نجد العــالم يحــاول ما امكن استبعاد العنصر الذاتى معتمدا على ادواته الموضوعية ، ومرتفعا عن مستوى التفكير اليومى، لكى يتمكن من التوصل الى النتائج المطلوبة ( التصغير ، التكبير ، التجريد ... الخ ) . ويختلف الأمر بالنســبة للفن ، اذ تتعاظم اهميــة العنصر الذاتى ، وتصبح **الكينونة الذاتية** هى الهــدف والمحور معا . فالفن ظاهرة **انسانية تتصل بالانسان ، ويشكل الانسان مركزها** ، ويتواجد فيها العــالم الخارجى بمدى ما لا يكتمل وجود الانسان بدون تواجده . والعالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا بمدى ما يشكل الاطار لوجود الانسان والمجال الذى تدور فى نطاقه الاهتمامات والممارسات والمشاعر الانسانية . **وهذا العالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا من وجهة نظر الانسان .**

والفن كظاهرة انسانية تتصل بالانسان ويحتــل الانســان مركزها لا يختلف عن العلم فحسب ، بل هو يختلف ايضا عن بعض فروع المعرفة التى تتصل اتصالا مباشرا بالانسان كالعلوم الانسانية والاجتماعية . فالفن لا يعنى كما تعنى العلوم الانسانية والاجتماعية بالعلاقات الانسانية على اطلاقها فى كلية تاريخية اجتماعية معينة ، وانما هــو معنى بشخصيات مجسدة كل التجسيد ومحددة كل التحديد ، شخصيات حية تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والتاريخية فى بيئتها ، وتفعل وتحب وتعيش وتتحرك فى ظل الاطار المتكامل الذى يشكل بيئتها . والفنان اذ يحــاول الامساك بجوهر الفعل الانسانى يدرج هذا الفعل فى مكانه وزمانه ، موحيــا بمنبــع هذا الفعل ومصبه ، بمساره من حيث جاء ، وبمآله الى حيث يتجه .

وتحتل العلاقة الجدلية ما بين الفردى والكلى ، بين الذات والموضوع، اهمية كبرى فى الفن . **الفنــان** الذى يقوم بالاختيار هو **فــرد** ، وهو ايضا **كائن اجتماعى** ، وبمدى ما تتراكم عظمة الحياه . وغناها فى ذاته ، كمادة للوعى ، بمدى ما يكون قادرا على استيعاب ما هو نمطى فى الحياة ، وبمدى ما يستطيع هذا **الفــرد** الامساك **بالنمطى** بمدى ما يكون **ممثلا للبشرية . والفنان الفرد ، والممثــل للبشرية** ، يختار **النمط** او **الشخصية الفنيــة الفردية والممثلة للبشرية** ، وهذا هو معنى الاختيار فى الفن .

ويرجعنا كل هذا الى الشطر الأول من تعريف انجلز للعمل الفنى ، اى الى الاشارة الى الواقع الذى يستمد منه العمل الفنى مضمونه ، والى طبيعة المضمون الملائم للعلاج الفنى .

تستمد **كلية العمل الفنى** الكثير من مقوماتها من الكلية الاجتماعية التاريخية التى تنبع منها وتنتمى اليها . والعمل الفنى مشروط ، شكلا ومضمونا ، حتى الاعماق بكليته التاريخية الاجتماعية . **والكلية** التى هى العمل الفنى . عالم مستقل مغلق ، وبمدى استقلالها وانغلاقها بمدى ما تكون عرضا نمطيا ورمزيا لكلية اجتماعية تاريخية ما ، تناهت هذه الكلية فى الصغر او فى الكبر فى ظل المجتمع الذى تنتمى اليه ، أو بمعنى آخر فى ظل **الكلية الاجتماعية التاريخية** التى هى هذا المجتمع .

وكلية العمل الفنى تستمد من الكلية الاجتماعية التى تعرض لها طابع **صراع الأضداد فى ظل الوحدة** ، وان كان صراع الأضداد هذا يلقى فى **كلية العمل الفنى وحدة** لا يتلقاها أبدا على مستوى **الواقع الموضوعى.** وكلية العمل الفنى تستمد من الكلية التاريخية الاجتماعية التى تعرض لها تاريخيتها ، فالفعل الانسانى لا يمكن أن ينعزل عن المكان والزمان اللذان هما بيئة الانسان الطبيعية والزمان ، نتيجة للعلاقة الجدلية التى تربطه بالمكان ، هو مكان التطور الانسانى . ومن ثم تمسك **كلية العمل الفنى بالفعل الانسانى فى حركته لا فى سكونه** . كما تستمد **كلية العمل الفنى** من **الكلية الاجتماعية التاريخية** ذلك الغنى الذى يتمثل فى تعدد المستويات وتضاربها وتصادمها من خلال الوحدة .

وعملية اختيار مضمون العمل الفنى عملية على جانب كبير من الاهمية، كما توحى بذلك كتابات **ماركس وانجلز** . وهى عملية تسبق التشكيل الفنى، وان لم تتجزأ عن هذا التشكيل ، وهى عملية جمالية وان لم تبلغ فى فنيتها عملية هذا التشكيل . وبينما تتوقف القيمة الفنية للعمل الفنى فى النهاية على شكل هذا العمل ، فالنوصل الى هذا الشكل مستحيل بدون التمهيد لمضمونه . والعمل الفنى يصبح كلية مستقلة عن الحياة ، ولكنه لا ينفصل انفصالا جذريا عن مادة الحياة ، لأن التمهيد الفنى يضمن بقاء مادة الحياة اساسا ، وجوهرا للعمل الفنى .

وقد لا نستطيع تعميم راى ماركس عن مسرحية **لاسال زنيكجن** ، اذ كان فى معرض الكلام عن عمل فنى معين محدد بحدود معينة ، وعن شكل فنى معين من اشكال الأدب هو « التراجيديا التاريخية الثورية » . غير أننا نلتقى بتعليق اشمل عن طبيعة الموضوعات التى تقدم مادة خام صالحة للعلاج الفنى ، فى نقد كل من **ماركس وانجلز** لكتاب **دومر الدين والعصر الحديث** ، فسقوط فرسان العصور الوسطى قدم للأدب « مادة لأعمال فنية رائعة وتراجيدية » ، أما سقوط الطبقة الوسطى الذى هو حدث كل يوم ، فلا يقدم مثل هذه المادة ، وكل ما يقدمه مثل هذا السقوط هو « تعبير عاجز » لا يحتدم فى ظله الصراع ، كلام مجرد ومستهلك يفتقر الى التجسيد الذى يرتبط بالصراع ، مجرد كلام « كأقوال وحكم سانشو بانزا » فى دون كيشوت . وسقوط الطبقة الوسطى ، او بالاحرى سقوط شرائح من هذه الطبقة ، لا يقدم للأدب المادة الصالحة للعلاج الفنى ، لأن هذا السقوط ليس محصلة صراع جوهرى بين مصالح جوهرية ، لطبقات تملك زمام وادوات الصراع ، ومن ثم فهو سقوط باهت يفتقر الى التناقضات الرئيسية فى **كلية** ما من **الكليات التاريخية الاجتماعية** .

ومع **انجلز** نتجاوز منهج الاستبعاد الى منهج الاستيعاب ، ونترك ما لا يصلح ، الى صورة اوضح لما يصلح للعلاج الفنى فى الاطار الروائى . يقول **انجلز** فى خطاب موجه الى « **مينا كوتسكى** » :

.. فينا هى فى الواقع المدينة الالمانية الوحيدة التى يتوفر فيها مجتمع ما ، وفى برلين نجد « دوائر معينة » فحسب . وعلاوة على ذلك فهذه الدوائر تفتقر الى التحديد ، ومن ثم فبرلين لا تقدم الا مجالا لكتابة رواية عن حياة الدائرة الادبية او الدائرة البيروقراطية او دائرة الممثلين .

وتوحى هذه العبارة بان لاختيار مضمون الأدب ، وخاصة الروائى منه متطلباته ، فالادب الروائى لابد وان يمسك بالانسان فى كليته الداخلية اولا ، ولابد وان يمسك ثانية بالانسان فى تفاعله مع كلية من الكليات الخارجية ، سواء امتدت هذه الكلية لتشمل المجتمع كمجتمع ، او اقتصرت على كلية جزئية كالدائرة الادبية او البيروقراطية .. الخ . ونستطيع ان نخلص من هذا ان المادة التى تصلح للعلاج الفنى لابد وان يتوفر لها مقومات **الكلية** ، اى لابد وان تنطوى على عنصر الوحدة ، وهو الطابع الذى يسم الكلية ككلية ويضفى عليها طابعها الاجتماعى التاريخى المعين،ولابد وان تنطوى هذه المادة ايضا على احتمال الصراع ، اى على احتمال توفر عنصر التناقض والتضاد بين جزئياتها بعضها والبعض ، وبين جزئياتها والكل ، لان الصراع مقوم آخر رئيسى من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية التى تقوم على وحدة الاضداد فى ظل الصراع . ويبقى مقوم اخير من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية لابد وان تتحمله المادة الصالحة للعلاج الفنى. **فالكلية التاريخية الاجتماعية** هى بطبيعتها **كلية متحركة دائبة الحركة** ، تنتقل فى كل لحظة من نقطة الى نقطة فى ظل اطار عام صاعد ، مهما كثرت المتعرجات والمنحنيات . وقد يبدو السطح خامدا للعين غير البصيرة ، وقد تختفى الحركة تماما فى ظل رؤية ميتافيزقية لظواهر هذه الكلية التاريخية الاجتماعية اذا ما عزلنا هذه الظواهر البعض عن الآخر ، او اذا ما انكرنا التفاعل الجدلى الذى يربط بين هذه الظواهر بعضها البعض ، ويربط بينها جميعا . غير ان الرؤية الجدلية السليمة لا تلبث ان تثبت لنا ان الحركة رغم كل شىء ، هى جوهر الكلية التاريخية الاجتماعية .

ومن ثم فالمادة الصالحة للعلاج الفنى هى تلك التى تتحمل الانصهار فى وحدة ، فى ظل الصراع ، وتتحمل بالتالى الانتهاء الى وحدة الاضداد ، تلك الوحدة الكاملة التى لا تتوفر الا فى العمل الفنى .

## — ٢ —

الجدليات هى نظرية المعرفة فى المادية التاريخية الجدلية ، وهى الاقرار بأن الكل محصلة الجزئيات ، وان بذور الكل متوفرة فى كل جزئية من جزئيات هذا الكل . والجدليات تقوم على التسليم بصراع الاضداد فى ظل الوحدة التى هى الكل ، وعلى محاولة اكتشاف مجمل الاتجاهات المتضادة والمتعارضة والمتمايزة ، وتتبع حركة هذه الاتجاهات فى ظواهر الطبيعة وعملياتها ، وفى المجتمع وعملياته ، وفى العقل الانسانى وعملياته .

ويضفى المنهج الجدلى اهمية كبرى على سلسلة من العلاقات الجدلية الثنائية المتواجدة فى كلية من الكليات ، متفاعلة تفاعلها جدليا فى ظل الوحدة والصراع . ومن هذه العلاقات الثنائية ، على وجه المثال ، الوجود

والوعى ، الموضوع والذات ، الضرورة والحرية ، العلة والمعلول ، المطلق والنسبى ، الثابت والمتغير ،الحقيقة والمظهر ، الظاهرة والماهية ، الفردى والكلى .

ولا تضع المادية الجدلية اى طرف من سلسلة الثنائيات هذه ، فى تعارض ابدى مع الآخر ، كما تفعل الفلسفة المثالية ، او الفلسفة المادية الميكانيكية ، اذ ترى فيما بينهما صراعا جدليا ، فى ظل الوحدة ، يتضمن تبادل المواقع بين طرفى الصراع . وعلى وجه المثال تصبح **العلة** هنا **معلولا** هناك ، ويصبح ما هو **ضرورة** اليوم ، وبفضل فعل الانسان الهادف ، **حرية** غدا ، **والذاتى والموضوعى** يتداخلان بمقتضى الصراع ما بين **الحرية والضرورة** ، وبمدى ما يكون الانسان **فردا** ، بمدى ما يصبح **كائنا اجتماعيا** ، وبمدى ما يتمكن فى الغد من موضوعه ، الذى لا يتمكن منه اليوم ، محولا **الضرورة** الى **حرية** .

غير ان المنهج الجدلى يقر حقيقة ذات دلالة عظيمة الأهمية فى تناولنا هذا **للعمل الفنى كالنمطى الجمالى** ، وهذه الحقيقة هى ان وحدة الاضداد تستحيل ، على مستوى الحياة ، او يكاد . يقول **لينين** :

وحدة الاضداد ( التلاقى فى ذات اللحظة ، التطابق ، الفعل المتماثل ) هى وحدة مشروطة ، ولحظية ، وعابرة ونسبية . اما الصراع بين اضداد تتمايز كلاها بالتضاد الكامل فهو صراع مطلق اطلاق الحركة والتطور .

ومن ثم فوحدة الاضداد ، **على مستوى الحياة** ، هى الاستثناء العابر والنادر والانتقالى الذى يكاد يستحيل تكامله . أما صراع الأضداد فهو القاعدة ، وهو الذى يكتسب صفة المطلق .

فى اطار العمل الفنى وحده يتحقق ما يكاد يستحيل تحقيقه على مستوى الحياة ، ففى العمل الفنى وفى العمل الفنى وحده تتلاقى الأضداد وتتماثل ، وتتوحد ، ويلقى الصراع الحل ، وينحسر ، **وتبقى الوحدة** .

**والعمل الفنى** هو **وحدة الأضداد** التى تتجسد فى **النمطى** .

**والنمطى** يتحقق فى العمل الفنى من خلال العمل فى مجال **الخاص** ، ذلك المجال الذى يتوسط **الفردى** من ناحية **والكلى** من ناحية أخرى .

يرتبط **النمطى** فى العمل الفنى بجانب من العلاقة الجدلية بين **الظاهرة والماهية** ، وهذا الجانب هو علاقة **الفردى والكلى** ، من حيث يشير **الفردى** الى **الفرد** كهذه **الظاهرة** الاجتماعية ، ويشير **الكلى** الى **الانسان** الذى هو **ماهية** هذه الظاهرة فى هذه الكلية التاريخية الاجتماعية المعينة .

يشير **الفردى** الى هذا الشىء المعين فى **الظاهرة بالتخصيص وبدون اى درجة من التعميم** ، ويشير الكلى الى **ماهية الظاهرة** او الى **الكلى** فيها ، ويشكل قمة التعميم .

وعملية الادراك الانسانى فى الحياة اليومية لا تتوقفعن الانتقال عن **المجال الفردى** الى **المجال الكلى** ، وبالعكس فهى عملية دائبة تنعكس على **الفردى** من جديد وتكسبنا ادراكا جديدا به ، يقودنا الى **ماهيات جديدة** ، وهكذا ، فى عملية دائبة تكسب الادراك الانسانى عددا متجددا من التعميمات النسبية.

ونقطة الانطلاق فى عملية الانتقال الدائب هذه هى **الظاهرة** او هذا **الفردى** ، اى هـذا الشىء او الشخص الفـريد فى خصوصيته ، ذلك لان **المـادية الجدلية** تحفر فى **الواقـع المحسوس** لتتوصل الى **الكلى** ، اى الى القوانين والمـاهيات ، على عكس **المثالية** التى تفرض على الواقـع الحى مجردات من أعلى ، وتسجن واقعا ديناميكيا حيـا فى تعميمات مجـردة ثابتة وازلية .

والمنهج المـادى الجدلى اذ يبدأ **بالظاهرة** ، يأخذ فى الاعتبار **وحـدة الممارسة والتامل** ، **وحدة المجسد والمجرد** ، ولا يعلى المجرد على المجسد . وهو اذ يقر بان المجرد قد يضاهى المجسد ، يؤكد على انعدام قدرة الأول على تجاوز الثانى ، فحركة الواقع الدائبة اعتى واعظم من اكمل المجردات. والخلاصة أن منهج المـادية الجدلية يرفض منهج المثالية فى املاء اى **ماهية** او **مفهوم** او **قانون مجـرد** املاءا تعسفيا على **الفردى** ، او على هذا الشىء المعين من **الظاهرة** .

والمنهج الجدلى اذ يعتبر الفردى ، او هذا الشىء المعين من الظاهرة، نقطة الانطلاق ، لا يتوقف ابدا عند هذه النقطة ، كما يفعل منهج المـادية الميكانيكية . فهو يأخذ فى الاعتبار من جديد الوحدة الجدلية بين **الممارسة والتـامل** ، كما يأخذ فى الاعتبار الوحدة الجدلية بين **الواقـع الموضوعى والوعى الانسـانى** . وهذا المنهج ينتقل فى داب **الظاهرة** الى المـاهية ، من **الفـردى** الى **الكلى وبالعكس** فى محاولة لحفر مساره **فى ماهية الظاهرة** التى يعرض لها فى كليتها ، وفى محاولة لحفر مساره فى **ماهية الواقع** الذى يعرض له والمنهج **المـادى الجدلى** يرفض الاكتفاء برصد الظاهرة ، واخضاع نظام **التفكير** لنظام **الاشياء** ، واخضاع **الوعى الانسانى** المتراكم على مـدى الازمـان لمجمـوعة من **الظـواهر السـطحية** ، كمـا يفعـل منهـج المـادية الميكانيكيـة ، وهـو يسـتهدف كمـا لا تسـتهدف الاخيرة ابراز **الفردى**فى علاقته **بالكلى** ، تلك العلاقة التىتقوم على الوحدة والصراع. كما يستهدف ابراز الظاهرة فى تفاعلها الكلى مع بقية الظـواهر ، فى ظل الكلية التاريخية الاجتماعية التى يعرض لها .

والمنهج المـادى الجدلى يدرك ان الأضداد تتماثل بمدى ما تتعارض ، **والفردى** لا يوجد الا من حيث هو يندرج فى **الكلى** ، **والكلى** لا يكتسب هذه السمة الا فى **الفردى** ومن **خـلال الفردى** . **وكل فردى هو كلى** بطريقـة او باخرى ، وكل **كلى** يتسع بشكل تقريبى ، ليحيط بكل **فردى** ، ويشـكل شريحة من هذا الفردى او وجها من وجوهه ، او بالاحرى **ماهيته** و **جوهره** . وفى هذا الجزء من العلاقة ما بين **الظاهرة وماهيتها** نجد كل بذور المفهومات الجدلية ، فنحن نجد **الثابت والمتغير** ، **المشروط تاريخيا والقادر على تجـاوز حقبة تاريخية معينة** ، **العابر والضرورى والمظهر والحقيقة** . الى غير ذلك من الثنائيات الجدلية .

ونظرية المعرفة فى الجدلية المـادية تعطى اهمية كبرى للعلاقة الجدلية بين **المظهر والحقيقة** ، وهى تعتبر الاثنينوجهين من اوجهالحقيقة الموضوعية، فللحقيقة الموضوعية اكثر من مستوى ، واكثر من بعد . وهناك الحقيقة اللحظية السطحيةالعابرة التى لا تتكرر ابدا ، وهناكالحقيقة التى تتكرر وفقا

لقوانين معينة ، وتتغير وفقا لتغير أوضاع معينة . ويتتبع المنهج **الجدلى** الحقيقة الموضوعية فى كليتها ، فى اطار يتبادل فى ظله كل من **المظهر والحقيقة** المواقع ، ويحققان علاقات جديدة ، فهذه **الحقيقة** التي تواجه **المظهر** الآن **كحقيقة** ، لا تلبث أن تتكشف عن مجرد **مظهر** يواجه **حقيقة جديدة** اذا ما تركنا سطح التجربة وتوغلنا فى الأعماق ، وهـذه **الحقيقة الجديدة** تتكشف من جديد عن مظهر ، مفسحة الطريق لحقيقة أخرى ، وهكذا الى ما لا نهاية .

**والمادية الجدلية** ، اذ ترسى هذه العلاقة الجدلية القائمة على وحدة **الاضداد** ما بين المظهر والحقيقة تتجاوز **المادية الميكانيكية ، والمثالية** . والمادية الميكانيكية ترسى **وحدة مطلقة** ما بين **المظهر والحقيقة** من شأنها أن تسم مظاهر عابرة بصفة الحقيقة المطلقة والأزلية . ما بين المظهر ، وان تضفى طابع الثبات والجمود على حقيقة سمتها الحركة والتغير. أما **المثالية** فترسى **تضادا مطلقا** ما بين **المظهر والحقيقة** ، مسقطة لواقع الوحـدة ما بينهما . والحقيقة بالنسبة للمثالية هى حقيقة كلية مجردة ومطلقة مفصولة عن الواقع الموضوعى ومظاهره ، وهى حقيقة مسبقة تملى املاءا على الواقع الموضوعى ومظاهره . ويفتقد هذا المثالية القدرة على سبر الواقع الموضوعى بغية التوصل لحقيقة بعد حقيقة .

تستهدف الأعمال الفنية تقديم صورة للواقع تتصالح فيها المتناقضات، فى وحدة . ومن المتناقضات التى تلقى التصالح فى العمل الفنى ، المظهر والحقيقة ، والعام والخاص ، والعملى والنظرى . وبمقتضى تصالح المتناقضات هذا ، يبدو **الكلى** كما لو كان صفة من صفات **الفردى والخاص ،** وتبدو **الحقيقة** جلية محسوسة ومعاشة شأنها شأن **المظهر** ، ويبدو **المبدا العام** الذى يحكم العمل الفنى كالعلة الجدية لهذا الحدث المعين الـذى يتتبعه هذا العمل الفنى .

وفى العلم يبدو المطلق دائما نسبيا وتقريبيا ، نتيجة للتوسع الدائب فى المعرفة العلمية ، أما فى العمل الفنى فتتحقق وحدة المطلق والنسبى ، وان كانت هذه الوحدة لا تتعدى اطار العمل الفنى ذاته . ويرتبط بهذا فارق جوهرى آخر بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية ، فكل القوانين والمفهومات والمبادىء المحررة تندرج فى نظام للمعرفة ، أما فى الفن فيستقل العمل الفنى عن غيره وعن كل ما عداه ، مكونا لعالمه الذاتى للتكامل الذى يحدث تأثيره الفنى والجمالى . واستقلال هذا العالم الفنى يملى بالضرورة درجة عالية من التكثيف من حيث هو يرمز فى كليته لكلية ما من كليات الواقع الموضوعى . ومن ثم فاستقلال العمل الفنى يعنى بالضرورة اكتسابه لغنى الحياه وتعددها اللانهائى .

والعمل الفنى ، فى كليته ، يستثير الحياة استثارة دالة وموحية ، ويتوصل الى عنصر الايهام الجمالى من خلال التصوير الموضوعى والدقيق لعملية الحياة . ولكن عنصر الايهام رهين اولا واخيرا باستقلال العمل الفنى عن الحياة ، وباندراجه فى عالمه الموحد القائم بذاته . ومن شأن اشارة أى جزئية أو جزئيات من العمل الفني الى ظاهره أو ظواهر الواقع الموضوعى اشارة الى أحادية ودلالية مباشرة ، أن تخل بوحدة العمل الفنى ، وأن

تسقط بالتـــالى عنصر الايهـــام . ويحـــدث نفس الشيء اذا ما استخدمت جزئية من جزئيات العمل الفني للتدليل علىمفهوم مجرد ، او فكرة مجردة جاهزة وخارجة عن اطار العمل الفنى .

يميل كل من **ماركس وانجلز** الى تبني مقـــولة **هيجل** عن **الجمالى** دون مقولة **ارسطو** . **وارسطو** فى واقع الامر لا يفرد مجالا **خاصا** للفن ، وهـــو يذهب الى ان **الكلى** دون **الفردى** هو **الجمالى** . ويرتب ارسطو افضلية للفن على التاريخ على هذا الاساس . ومقـــولة ارســـطو عن **الكلى كالجمالى** مرفوضة من منطلق المـــادية الجدلية لعدة اسباب ، منها ان الجدليات ترفض الاقرار بوجود معرفة كلية مطلقة ، **فالكلى** محكوم بجدلية **المطلق والنسبى** ، وبجدلية **المظهر والحقيقة** ، ومنها ان الجدليـــات تعتبر **الكلى** مجال تشترك فيه بدرجات متفاوتة كل **انواع المعـــرفة الانسانية** ، شانها شان الادراك الانسانى فى الحياة اليومية ، ومن ثم لا يتاتى ان يكون **الكلى** مجالا ينفرد به **الفن** عن بقية **انواع المعرفة** ويندرج بمقتضاه الفن فى نطاق **الجمالى** .

ومجال الفن ، ونفقا **لهيجل** ، هو مجال ذو خاصية متميزة ، وهـــو **الوسيط لا الوسط** ، ما بين مجال معرفة **الفردى** من ناحية ، ومعرفة **الكلى** من ناحية اخرى . وهو الوسيط لا الوسط ، من حيث يصهر كليهما دون ان يكون ايهما ، **والوسيط** هو المجال **الخاص للفن** من حيث هو وحدة النقيضين، اى وحدة **المجال الفردى** من ناحية **والمجال الكلى** من ناحية اخرى .

ومن الطبيعى *ان* يتبنى كل من **ماركس وانجلز** هذه المقولة عن **المجال الخاص** الذى يفرده هيجل للفن . فهى تتفق والمنهـــج المـــادى الجدلى اولا ، ومع رؤيتهما للعمل الفنى ثانيا كتلك **الكلية** التى تكتسب صفة النمطية وتتنق ، اخيرا وليس آخرا ، لرؤيتهما للعمل الفنى **كوحدة للاضداد** .

يعرف **انجلز** الشخصية الفنية هكذا « فـــكل شخص نمط ولكنـــه الشخصية المحددة تماما او « هذا هو » كما قد يقول **العجـــوز هيجل** » . والشخصية الفنية تتحرك فى المجال ما بين **الفردى والكلى** ، بين **الظاهرة والمـــاهية** وتتوسطهما ، وتصهر الاثنين معا ، مستقلة عنهما فى هـــذه المحصلة الجديدة التى هى العمل الفنى . والشخصية التى تنأى الى **الكلى** معتمدة على **المـــاهيات** او المبادىء او الأفكار المجردة ليست **بالنمطية** ، والشخصية التى تنأى الى **الفردى** مقتصرة على ابراز الملامح الفـــردية المميزة للشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة كظاهرة منعزلة عن اطارها الاجتماعى ، ليست **بالنمطية** ، والشخصية التي تجمع ما بين **الكلى والفردى** جنبا الى جنب دون أن تصهرهما فى وحـــدة النقيضين ليســـت **بالنمطية** . ولابد وان تذوب **المـــاهيات فى الظواهر ، والمجرد فى المجسم ، والكلى فى الفردى** لكى تخرج **الشخصية الفنية النمطية** الى حيز الوجود . والنمط ، او الشخصية الفنية ، تجمع ما بين الفرد الشديد التميز فىفرديته، والفرد الذى يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الأفراد فى كليته الاجتماعية التاريخية ، والـــذى **يتمتع بكل** مكانيـــات واحتمالات تطور هـــذه الكلية . والشـــخصيات الفنيـــة النمطية هى وحدهـــا القـــادرة على تجســـيد المتناقضـــات الرئيســـية فى عصرها ، عن طريق الصراع الدرامى فى العمل الفنى ، وهى وحدها القادرة على الامساك بجوهر الحقيقة الاجتمـــاعية ،

فى حركتها لا فى سكونها ، وعلى تقديم **عرض تمثيلى رمزى** للواقع الذى تصدر عنه ، كواقع تاريخى متحرك وديناميكى .

يكتسب نقد **ماركس** لمسرحية **لاسال زنيكجن** اهمية من حيث يوضح تفضيل المادية التاريخية الجدلية **للرمزية** Symbolism على **الدلالة** المباشرة Allegory . ومن الطبيعى أن نواجه هذا التفضيل . **فالدلالة** تكتسب منطلقاتها من المثالية ، بينما نجد ان منطلقات **الرمزية** اكثر تلائما مع منطلقات المادية الجدلية فى المعرفة .

والدلالة تنطلق من المثالية بمدى ما تفترض اسبقية الفكرة على الواقع الموضوعى ، والمجرد على الحس والماهية على الظاهرة ، والكلى على الفردى ، ومن حيث تقر بوجود انفصال ازدواجى بين كل ثنائية فى هذه الثنائيات . والدلالة اذ تستهدف الفكرة الكلية المجردة . تبدأ بالماهية والكلى وتجعلها نقطة الانطلاق ، وتستخدم الفردى والظاهرة والواقع والحسى كمجرد وسيلة لخدمة الهدف الرئيسى ، وهو الفكرة الكلية المجردة . **والدلالة** عاجزة والأمر كذلك عن صهر **الفردى والكلى** فى وحدة ، وهى تقدم لنا والأمر كذلك الكلى جنبا الى جنب مع الفردى ، دون أن يندمجا فى وحدة . ومن هنا يأتى الشبه ما بين **الفكرة المثالية** من ناحية وما بين **الدلالة** من ناحية اخرى .

ولعل تمييز **جوته** ما بين **الدلالة والرمزية** ، يحدد ما نعنيه ، بالدلالة فى هذا السياق ، ويعفينا من تعريف الرمزية ، وهو تعريف ليس بالسهل ، ويوضح لنا أوجه التشابه بين منطلقات **الرمزية** واتجاه المعرفة فى **المادية الجدلية** .

« قد كان **جوته** اول من فرق ما بين الرمزية والدلالة فى اطار العمل الفنى ، وقدم التعريف المعاصر لكليهما . وقد صاغ جوته هذا التعريف فى اطار تاريخى احتدم فيه الصراع بين تراثين فى الكتابة الفنية ، التراث الذى يمثله **شكسبير** ويواصله **جوته** ، وتراث الكلاسيكية الجديدة الذى تبناه **شيللر** ، والذى يقوم على فرض مفهوم كلى مجرد على العمل الفنى ، واستخدام هذا العمل او جزئياته للتدليل على هذا المفهوم الكلى المجرد او الفكرة او المثال ، دنيوية كانت هذه المجردات ام ترانسنتدالية . وقد استهدف جوته من التفريق بين **الرمزية والدلالة** التفريق ما بين **الفن واللافن** ، مدرجا لأسلوب **شكسبير** واسلوبه هو ، فى نطاق الفن الذى ينبغى ان يكون **عرضا رمزيا** ، ومقصيا اسلوب **شيللر** عن نطاق الفن **كاسلوب دلالى** يقول جوته :

هناك فارق كبير بين حالتين ، حالة يسعى الشاعر فى ظلها الى تطويع **الخاص** لملائمة **العام** ، وحالة تأمل الشاعر **للعام** من خلال **الخاص** . وفى الحالة الأولى تولد **الدلالة** حيث يوجد الخاص بمدى ما هو **مثل** للعام . ولكن الحالة الثانية تشكل حقا طبيعة الشعر ، فهى تعبر عن **الخاص** ، دون تفكير فى ، أو اشارة الى **العام** ، والواقع ان كل من يمسك بالصورة الحية **للخاص** يمسك ايضا بالصورة **الكلية** له دون أن يدرك هذه الحقيقة ، او على ان يدركها فيما بعد .

ويرى **جوته** أن الدلالة تولد في العمل الفنى حين يبدأ الكاتب بالكلى دون الفردى ، وبالعام دون الخاص . والكاتب يستخدم في هذه الحالة الحس والمجسم كمجرد مثال للتدليل على مفهوم كلى وعام . وهو اذ يفعل ذلك يملى مفهوما مجردا على واقع موضوعى حى ، أما الشاعر الحق فيبدأ بالخاص أو الفردى الذى يقوده بالضرورة الى الكلى . وهو اذا ما بدأ بالفردى تواجد الكلى بالضرورة ، فى عمله . ولكن هذا التواجد لا يتضح ، ولا يبين ، ولا ينم عن وجوده ، اذ يذوب الكلى تماما فيما هو خاص وفردى . ويذهب **جوته** الى أن كل فنان يمسك بالصورة الحية للخاص ، أو بهذا الجانب من الحياة الحى والمتحدد ، لابد وأن يتوصل الى ماهيته ، أو الى الصورة الكلية له .

ويواصل **جوته** التفريق بين الدلالة والرمزية ، والأولى تخل بوحدة العمل الفنى ، وتجعل جزئياته تشير اشارة مباشرة الى ما هو خارج عنه ، والصورة الفنية فى العمل القائم على الدلالة تتبقى صورة احادية المعنى ، موجودة بمدى ما تعبر عن مفهوم مجرد محدد . وجدت ، أصلا ، للتدليل عليه . أما الرمزية فتذيب المفهوم أو الفكرة فى الصورة . بحيث يستحيل الفصل فيما بينهما ، وبحيث تتعدد مستويات المعنى ، وتستعصى على أى محاولة لاختزالها الى معنى واحد احادى ومحدد . وفى ظل هذا التعدد لمستويات المعنى ، يكتسب العمل الفنى فى كليته صفة الاستقلال والانغلاق كعالم وهمى قائم بذاته . يقول **جوته** :

تغير الدلالة **الظاهرة** الى مفهوم ، والمفهوم الى صورة .

ولكن بطريقة تجعل المفهوم يتبقى محصورا فى حدود الصورة ، مستوعبا فى اطارها تماما ، يلقى التعبير المتكامل فى ظلها .

هذا بينما تغير **الرمزية** :

الظاهرة الى فكرة ، والفكرة الى صورة بطريقة تجعل الفكرة فى حالة نشاط لا نهائى بحيث يستحيل التوصل اليها فى الصورة وبحيث لا تتلقى تعبيرا احاديا محددا حتى لو عبر عنها فى كل اللغات .

ارسل **لاسال** مخطوطه مسرحية **زنيكجن** الى كل من **ماركس وانجلز** ومع المخطوطه خطاب يشرح فيه اسلوبه الفنى فى كتابه هذه المسرحية ، التى أراد لها أن تكون أول تراجيديا تاريخية ثورية .

**ولاسال** وفقا لهذا الخطاب قد توصل الى مفهوم كلى عن طبيعة الحياة مؤداة أن هناك تناقض أبدى بين المثال والواقع ، وبين الفكر والفعل الانسانى ، وخاصة الفعل الثورى . وهو قد كتب مسرحيته ليدلل على هذا المفهوم الكلى أو هذه الفكرة الكلية . والفكر الانسانى الذى يقوم على المثال، وفقا **للاسال** ، لا نهائى ، بينما الواقع الذى يقع فيه الفعل الانسانى محدود بالعوامل الموضوعية ، والفكر يقوم على مثال قادر على كل شىء ، والفعل مرهون بتصورات الواقع ، ومن ثم فخروج الفكر الى حيز الفعل يعنى السقوط بهذا الفكر والتنازل عن هذا المثال . وهذه الفكرة الكلية تصدق — وفقا **للاسال** ، على اى ثورة وكل ثورة ، أيا كان زمانها أو مكانها ، والثورة

فكر وفعل ، مثال يستهدف التحقق على ارض الواقع ، ولكن هذا التحقق يعنى التنازل عن المثال ، وبالتالى هزيمة الغاية التى يستهدفها الفعل ، وكل ثورة تدحض غايتها من حيث تحقق أفكارها الثورية بأفعال غير ثورية . وهذا التناقض ما بين المثال والواقع ، والفكر والفعل يشكل الصراع الدرامى فى مسرحية لاسال ، وهو قد اختار ثورة فاشلة ليعبر عن هذا الصراع تعبيرا تراجيديا . واختار كل شخصية من شخصياته كصورة تمثل جانبا من جوانب الصراع . ويمثل موقف المساومة والتنازل عن المثال فى المسرحية **زينكجن** بطل ثورة صغار النبلاء ضد الأمراء فى المانيا فى القرن السادس عشر ، بينما يمثل **هاتون** الاخلاص المطلق للمثال الثورى . وتمثل شخصيات الفلاحين الفعل الآنى والحماس الثورى الجاهل . والصراع فى هذه المسرحية ، الذى هو صراع بين افكار ، يدور بين هؤلاء الفرقاء الثلاث ، والأفكار فى تصارعها تدلل على مفهوم **لاسال** الكلى عن التناقض الأبدى بين الفكر الانسانى من ناحية ، والفعل الانسانى من ناحية ثانية .

وفى هذا الخطاب يرسى **لاسال** مفهومه للفن ، ويصف اسلوبه فى علاج العمل الفنى . ومفهومه **لاسال** للفن مفهوم مثالى شأنه شان مفهوم **شيللر** ، واسلوبه فى العمل الفنى اسلوب تتولد عنه الدلالة ، كما تتولد عن اسلوب **شيللر** . فالدلالة تولد حين ينطلق الكاتب من المفهوم المجرد ، ويطوع الفردى والخاص للتعبير عن هذا المفهوم الكلى والعام . والدلالة تولد حين يبدأ الكاتب بمفهوم كلى مسبق ويخضع الظاهرة لهذا المفهوم المسبق ، ثم يحول هذا المفهوم الجاهز لصورة تستوعبه تماما ، وتعبر عنه تعبيرا كليا وأحاديا ، والصورة فى العمل الفنى جزئية قد تقتصر لتكون تفصيلا وقد تمتد لتكون شخصية من الشخصيات .

**ولاسال** يتفق **وشيللر** فى المنطلق الفلسفى المثالى ، وان كان مثال الأول دنيويا مستمدا من العقل الانسانى ، ومثال الثانى مثال مستمد من الروح المطلق . والتناقض ما بين الفكر او المثال وبين الفعل والواقع الموضوعى يؤرق **لاسال** بمدى ما يؤرق **شيللر** ، وان كان الأخير يؤمن بأن الطبيعة نفسها « ليست سوى فكرة من افكار الروح ( المطلق ) » . وكلاهما يضع الفكرة او المثال فى تضاد لا نهائى مع الواقع الموضوعى ، ويمنحان هذا المثال اسبقية على الواقع ، واستقلالا عنه . ولا تبدو الكليات المجردة بالنسبة لكليهما ماهيات متغيرة يستمدها الوعى الانسانى بالانتقال الدائب ما بين المجسم والمجرد ، بل تبدو كقوانين قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع اليومى الذى تنبع منه ، قوانين تزرى بحدود الواقع وتصوره .

ولكى يعمق **شيللر** منطلقه المثالى واسلوبه الدلالى يخرج بنظرية للشعر يقسم بمقتضاها الشعر الى شعر **ساذج** يتمشى مع **الطبيعة** ، ويقوم على محاكاة الواقع ، ويعمل فى « اطار دنيانا هذه الموجودة والمحسوسة » ، وشعر **سنتيمنتالى** يتمشى مع **الفن** ، ويقوم على ادراك الهوة التى تفصل **المثال** عن **الواقع** ، ويعلو على الواقع الحقير من حوله ساعيا الى **المثال** . ويدرج **شيللر** نفسه فى اطار اللون الثانى من الشعر ، ويدرج كل من **هومر وشكسبير وجوته** فى اطار الشعر **الساذج** الذى يعنى بدنيانا هذه .

وارسل كل من **ماركس وانجلز** نقدهما للمسرحية الى **لاسال** على معزلة الواحد عن الآخر . وتفاوتت اعتراضاتهما فى التفاصيل ، وان تشابهت فى منطلقتها المادى الجدلى ، غير أن القارىء لتعليقات**ماركس وانجلز** على مسرحية **لاسال** ، لابد وأن يتوقف عند عبارات تكاد أن تتطابق . وكل منهما يدرج **لاسال** فى تراث **شيللر** فى اسلوب الكتابة الفنية ، ويدين بدرجات متفاوتة هذا الأسلوب ، كأسلوب يسجن الواقع الحى فى كليات مجردة ، وكأسلوب يعجز عن صهر الكلى والفردى ، ويعجز بالتالى عن التوصل الى تلك الوحدة التى تضفى على العمل الفنى صفته كعرض تمثيلى رمزى نمطى تستعصى جزيئاته على الدلالة الأحادية المباشرة . وكل منهما يشيد باسلوب **شكسبير** ويوصى **لاسال** باتباعه .

**وانجلز** يذكر **لاسال** بفشله فى صهر الكلى والفردى ، والعام والخاص ، والمجرد والمجسم ، والمثال والواقع . ويرجع كل منهما فشل **لاسال** فى تحقيق أهدافه الفنية الى « نسيان الواقع فى المثال ، وشكسبير فى شيللر » ، ويدفع كل منهما باستحالة خروج عمل فنى أصيل الى حيز الوجود دون صهر الكلى والفردى أو المثال والواقع ، فدون هذا الصهر ، يبقى العمل قائما على التجريد . وتبقى الشخصيات مجرد دلالات على هذه الفكرة الكلية او تلك ، مشيرة الى ما هو خارج العمل الفنى . ويقرر **انجلز** الى أن « العمق الايديولوجى والمحتوى التاريخى الواعى » الموجود فى صورته العارية والمجردة فى مسرحية **لاسال قد** افتقر الى الذوبان فى « حيوية واتساع آفاق الحدث الشكسبيرى » .

واذ يكرر **ماركس** هذه المنطلقات الفنية فى اكثر من مجال وبأكثر من طريقة ، يعبر تعبيرا ، اكثر حدة ، عن ضيقه باسلوب **شيللر ولاسال معا** ، ويحدد ببراعة تصورات اسلوب **شيللر** كاسلوب دلالى قائم على الدعاية . يقول **ماركس** موجها الخطاب الى **لاسال** :

عليك ان تكون اكثر **شكسبيرية** . اما فى الوقت الراهن فاعتقد أن الشيللرية هى خطاك الرئيسى ، **وبالشيللرية** اعنى تحويل الأفراد الى أبواق تنطق بروح العصر . وشخصيات **لاسال** ، وفقا **لماركس** ، صورة فنية تعبر تعبيرا مباشرا وكاملا ومحددا عن هذه الفكرة أو تلك من أفكار العصر ، وتدل عليها دلالة احادية مباشرة ، وهذه الشخصيات ، أو هذه الشخوص القائمة على الدلالة ، لا تندرج كجزئيات فى كلية العمل الفنى ، مفتنية بمستويات من المعانى ، ومغنية للعمل بهذه المستويات الرمزية ، وانما تبقى منفصلة دالة على ما هو خارج عن نطاق العمل الفنى ، حارمة العمل الفنى من صفته كعالم وهمى قائم بذاته ، وكعرض نمطى تمثيلى رمزى .

يترتب على اعلاء الكلى على الفردى ، واستخدام الفردى فى اطار العمل الفنى كوسيلة للتدليل على فكرة كلية مسبقة ، او مفهوم كلى مسبق ، عقلانيا كان هذا المفهوم او غيبيا ، عدة مخاطر تتآزر جميعا لحرمان العمل الفنى من صفته كوحدة تتصالح فيها الأضداد ، وكعالم وهمى قائم بذاته ، وكعرض رمزى يستثير الحياة فى كليته . ومن هذه المخاطر تحويل العمل الفنى الى عمل دعائى ، والاخلال بوحدة المضمون والشكل . وهذه هى الاوجه التى يركز عليها **انجلز** فى نقده لرواية من روايات **مينا كوتسكى** .

فى معرض نقد رواية **القـديم والجديد** ، يعيب **انجلز** على **مينا كوتسكى** فشلها فى اكساب الشخصية والحـدث صفة النمطية . وخطأ **مينا كوتسكى** يتلخص فى ضياع « مقومات الشخصية تماما فى المبدأ المجرد الذى يكمن خلفها » . اى ان خطأ الكاتبة يتلخص فى الاهتمام **بالكلى** دون **الفـردى** ، **بالمـاهية** دون **الظاهرة** ، بالمبدأ المجرد الذى يدرج الفـرد فى العديد من الأفراد ، دون السمات الفردية التى ينفرد بهـا الفرد عن كل هؤلاء الأفراد ، ويترتب على هذا الخطـأ بالتالى الفشـل فى التوصل الى وحدة النقيضين **الفردى والكلى** .

ويلاحظ **انجلز** ان اهتمام الكاتبة **بالكلى دون الفردى** ادى الى تغليب **المضمون** على **الشـكل** ، والفشل فى اكساب المضمون بأكمله شكله النمطى مما ترتب عليه سيادة التعليمات والمبادىء المجردة ، وافتقار العمل الفنى الى وحدة المضمون والشكل .

والتركيز على المضمون دون الشـكل نقيصة ، شأنه شأن التركيز على الشكل دون المضمون ، ومرد هذه النقيصة هو غلبة ذاتية الفنـان علـى موضوعيته . والكاتبة ارادت فى رواية **القـديم والجديد** الترويج لمعتقداتها الاشتراكية ، ولكى تتوصل الى ذلك أعلت الكلى على الفردية ، والمضمون على الشكل . والتركيز على المضمون قد يخلق شيئا هاما ، **ولكنه لا يخلق عملا فنيـا** ، وكان على الكاتبة ان تدرك ان هذا **« الشكل الفنى »** يعمل فى **مجال خاص** به ، ولا يحتمل بحال الترويج لآراء المؤلف ولا الدعاية لهـا . وكلمـا اختفت من هذا العمل الفنى « آراء المؤلف كلمـا كان عمله الفنى افضل » . ويقرر **انجلز** ان الامساك بلب الواقـع فى حركته هـو اقصى ما يستطيعه الكاتب فى ظل المجـال الخاص الذى يعمل فيه ، ومن ثم فالكاتب لا يملك ان يقدم للقارىء «الحلول التاريخية المستقبلية للصراعات الاجتماعية التى يصورها » . ويضيف **انجلز** ان كل الأعمال الفنية العظيمة اعمال هادفة ومنحازة ، وهى كذلك بمدى ما تعمـل فى المجـال **الخاص** بالفن ، وبمدى ما تندرج شخصياتها النمطية فى أوضاع نمطية ، تمسك بجـوهر الواقـع فى حركته .

وبمدى ما يرفض كل من **ماركس وانجلز المنطلق المثالى** فى الفن ، الذى يسجن الواقع فى مقولات نظرية مسبقة وجاهزة ، بمدى ما يرفضا ايضـا **منطلق المـادية الميكانيكية التجريبى** الذى يسجن بدوره الواقع فى عـالم الأشياء أو عالم الجوامد الثابتة . وملاحظة العـالم الخارجى وظواهره هى وفقا لهما اساس كل معرفة ، ولكن الحقيقة لا تكمن فى الانطباعات الأولية ، وهذه الملاحظة ليسـت سوى نقطة الانطلاق للتوصل الى هذه الحقيقة . وليس من شأن تصوير الظواهر تصويرا فوتوغرافيا مباشراً ، فى معزلة عن ماهياتها وكلياتها ، ان يتيح لنـا الوصول الى هذه الحقيقة .

وفى معرض تفضيل اسلوب للتناول الفنى على اسلوب آخر ، يقـرر **انجلز** ان **بلزاك** استاذ للواقعية « اعظم بكثير من **زولا** وامثاله ، فى المـاضى والحاضر ، والمستقبل مجتمعين » . والادانة **لزولا** هى ادانة لهذا الاتجـاه فى الفن الذى يعرف اليوم باسم المذهب الطبيعى ، والذى يصدر عن الفلسفة المـادية الميكانيكية .

وسمى **انجلز** منهج المعرفة الذى يصدر عن هذه الفلسفة بالمنهج الميتا فيزيقى ، اى المنهج الذى يملى على الواقع قوانينا جامدة مسبقة ، هى فى غالب الأمر قوانين طبيعية او بيولوجية أو اجتماعية . وهذا المنهج منهج ستاتيكى ، شأنه شأن المنهج الذى صدر عن الفلسفات المثالية ، وهو بدوره يضفى على الواقع الحى المتغير ، صفة الثبات والجمود الأبدى ، ويعجز عن الاحاطة لهذا الواقع فى كليته ، وفى حركته ، من خلال الصراع بين الأضداد فى ظل الوحدة .

ويأخذ كل من **ماركس وانجلز** على **زولا** وامثالهم من الكتاب الطبيعيين تصورهم عن ارساء العلاقة الجدلية ما بين **الصور المرئية** من ناحية ، **والفكر** من ناحية ثانية ، وميلهم الى ارساء عنصر التطابق ما بين جزئيات العمل الفنى ، وجزئيات فى العالم الخارجى ، هذا التطابق الذى يخل بوحدة العالم الفنى كعالم وهمى قائم بذاته ، ويخل بالتالى بعنصر الايهام الجمالى. ويدين كل من **ماركس وانجلز** عجز الكاتب الطبيعى ، نتيجة لذلك ، عن تقديم عرض نمطى تمثيلى رمزى لهذا الجانب من الواقع الموضوعى الذى يعرض له . والكاتب الطبيعى يقف عند الظاهرة أو مجموعة الظواهر ، ويتوهم ان التصوير الصادق والبليغ للدنيا يكمن فى ايجاد تطابق ما بين العالم الفنى وعالم الواقع ، وهذا وهم خاطىء . فعملية رصد الظواهر جنبا الى جنب ، تبقى قاصرة عن تصوير الواقع الحى ما لم تندرج هذه الظواهر اندراجا موحيا فى كلية العمل الفنى ، وتراكم التفاصيل لا يؤدى فى كل الاحوال الى عنصر الضرورة . اى الى اندراج هذه التفاصيل فى هذه الوحدة الوهمية المستقلة عن الواقع ، والموحية فى كليتها بهذا الواقع فى حركته .

والكاتب الطبيعى الذى يغرق فى تفاصيل الظواهر ، دون اية محاولة لاكتشاف ماهياتها وكلياتها ، يعمل من خلال قشور الواقع المدركة حسيا فحسب ، ويقف عند نقطة الانطلاق نحو التوصل الى الحقيقة ولا يتجاوزها ، متقبلا لسطح الواقع على انه الحقيقة ، وعاجزا عن الغوص الى الأعماق ، فى هذه العملية الجدلية اللانهائية التى يتبادل بمقتضاها **المظهر والحقيقة** المواقع . ومن ثم فالكاتب الطبيعى يعمل فى **مجال النسبية المطلقة** بدلا من ان يعمل فى **المجال الجدلى الذى يتوسط النسبى والمطلق** ، الفردى والكلى ، المجسم والمجرد ، الصورة المرئية والفكرة . ومن ثم يأتى عمله قاصراً عن استيعاب الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، وصهرهما معا فى تلك الوحدة الفنية التى تكسب العمل صفة النمطية ، وتنقله من مستوى الحياة الى مستوى الفن . ويترتب على ذلك ان نزول قيمة العمل الطبيعى بزوال عصره ، اذ يعلق العمل بقشور هذا العصر التى لا تلبث أن تزول بزواله .

والكاتب الطبيعى يدعى بانه يقدم الشخصية النمطية من خلال التصوير الفوتوغرافى والمطابق للواقع ، وهو لا يفعل . فالشخصية النمطية هى محصلة الفرد والكلى ، ما يشكل الفردية المتميزة ، وما يشكل ما هو محتمل للبشرية فى نفس الوقت . والشخصية الفنية النمطية تشكل فردا متميز الفردية ، يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الافراد ، ويرتبط قدره بقدر هؤلاء الافراد ، والشخصية الفنية النمطية تنبع من واقعها الموضوعى،

ويتمتع باكمل امكانيات واحتمالات تطور هذا الواقع . ولا تحد قدراتها سوى قدرات هذا الواقع . اما الشخصية التى يقدمها الفن الطبيعى ، فيتقدمها لنا من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة ، فى انفصال عن بقية الظواهر، اى للفرد فى عزلته عن بقية الافراد ، وعن مجتمعه . ولكى يخرج النمط الى حيز الوجود يتعين تذويب الكلى المجرد فى الفردى المجسد ، والماهيات فى الظواهر .

والشخصية التى يقدمها لنا الفن الطبيعى هى شخصية الانسان المطحون المعزول عن بقبة الناس ، المعدوم القدرة على الفعل او التفاعل مع واقع اجتماعى يؤدى الى هلاك محتوم .

ومثل هذه الشخصية ليست بالشخصية الفنية ، وليست بالتالى بالشخصية النمطية .

والفرد المطحون المعزول يفشل فى تصوير عصره وامكانيات الناس فى هذا العصر ، ويفشل فى تجسيد المتناقضات الرئيسية فى لحظته التاريخية ومن ثم يشير الى واقع ثابت وجامد تنقص فيه امكانيات الصراع . ومثل هذا الفرد المطحون يعدم اى امكانيات للصراع فى العمل الفنى ، ويحرم هذا العمل بالتالى من صفته الرئيسية كتصالح للمتناقضات او الاضداد .

ولان النمط وفقا للجدلية المادية هو جماع الفردى والكلى ومحصلتهما ، فهو ليس بالثال الكلى المجرد كما هو فى اعماق شيللر ولا بالفرد المطحون السلبى المعدوم الارادة كما هو فى اعمال زولا . ولا يعنى هذا بحال ان تكون الشخصية الفنية ، بالضرورة نمطا ايجابيا ، ولا ان يحمل المفهوم النمطى اى دلالة اخلاقية .

والمعيار النقدى الذى يستخدمه كل من **ماركس وانجلز هو** : الى اى مدى يستشير العمل الفنى كعرض رمزى نمطى قائم بذاته ومستقل عن الواقع الموضوعى ، هذا الواقع الموضوعى فى حركته ، كواقع تاريخى متغير وديناميكى ؟ وهذا هو معيار التقييم ، وعلى اساسه يرفض كل من **ماركس وانجلز** ، المنطلق المثالى فى الفن الذى يسجن الواقع فى مقولات نظرية ، والمنطلق الطبيعى الذى يسجن الواقع فى عالم الاشياء والجوامد الثابتة .

**— ٣ —**

يعمل **الفن** فى المنطقة التى تعمل فيها جدلية الاستبعاد والابقاء **للكلى** من جانب ، والتى تعمل فيها جديلة الاستبعاد والابقاء **للفردى** من جانب آخر، ومجال **الفن** هو المجال **الخاص** الذى يعهد الكلى والفردى دون ان يكون ايهما . والمجال **الخاص** يتيح حركة بين نقيضين ، تتسع فى مجال الفن بحيث لا تستبعد الا تلك الاعمال التى تتضمن **الكلى والفردى** دون ان تصهرهما فى وحدة ، او تلك الاعمال التى تنحصر فى البعد الاقصى لنقيض من النقيضين دون الآخر ، كالاعمال القائمة على **الدلالة** المباشرة او التجريد او الماهيات المثالية والتى تنحصر فى البعد الاقصى **للكلى** ، او تلك التى تنحو المنحى الطبيعى وتنحصر فى البعد الاقصى **للفردى** .

ومقولة **الخاص** هى المقولة الجوهرية فى بنائيات الجماليات ، ومن مجال **الخاص** يستمد العمل الفنى صفته **النمطية** ، ويتحول الى هذه الكلية

المستقلة المغلقة ، التى هى عرض تمثيلي ورمزى للكليــة الاجتماعية التى تعرض لهــا كليــة جزئية من هذه الكلية الاجتماعية .

مجال الفن **الخــاص** هو **النمطى** ، وهذا المجال هو الذى يتيح للعمل الفنى أن يتجاوز زمانه ومكانه ، وأن يؤثــر فى المتلقى رغم تبــاعد الزمــان والمكان ، اذ أن الفن النمطى يصور الكلى والفردى معــا ، الثابت والمتغير معــا ، ما يبقى ما بقى الانسان وما هو مشروط تاريخيا ، اى أن الفــن يصور مجموعة السمات الفردية المجسمة والكلية الجوهرية .

والفن اذ يعمل فى المجال النمطى الذى يتوسط الفردى والكلى صاهرا لكليهما ، ومستقبلا عن ايهما ، يكتسب القدرة على تجاوز **الكلية الاجتماعية التاريخية** التى يعمل فى ظلها ، ويكتسب ، أحيانا ، الصلاحية التى تســبغ عليــه صفة العالميــة .

والفنــان العظيم اذ يقــدم عرضا نمطيــا ورمزيــا لاوضــاع عصره المشروط تاريخيا ، لا يكتشف فحسب القيم الانسانية المشروطة تاريخيــا ، كما هى ، لا كما تصورها الايديولوجية السائدة فى عصره ، بل يكتشف ايضا القيم الانسانية ــ الكلية والجوهرية الممتدة من المــاضى الى المســتقبل فى عصره ، واذ يصهر الاولى فى الثانية فى عمله الفنى ، يخــرج بذلك العــرض النمطى القادر على تجاوز زمانه ومكانه .

ولعل هذا يقدم الاجابة على السؤال المحير : لماذا لا يكتسب صــفة العالميــة سوى العمل الفنى المشروط الى الاعماق بزمانه ومكانه . فالفنان العظيم هو الذى يملك الامساك بجوهر الواقع والحقيقة الكلية لهذا الواقع الاجتماعي التاريخى الذى يعرض له ، أما الفنان العادى فيغرق فى الظواهر السطحية لهذه الحقيقة ، وتنقضى اهمية عمله بتغير عصره .

تربط علاقة وثيقة بين **النمط** ، **وكلية العمل الفنى** ، **والشكل** . **والشكل** فى العمل الفنى هو الذى يخلق **النمط** ، والشخصية على مستوى **الواقع** هى شخصية **فردية** ، ولكنها على مستوى **الفن** تصبح من خــلال **الشكل نمطــا** وتنمو بينها وبين بقية شخصيات العمــل الفنى عــلامات جدلية متبــادلة ، والشكل الذى ينبع من المضمون ، والذى يميله **المضمون** ، هو فى نهاية المطاف الذى يخلق **كليــة** العمــل الفنى ، كعالم وهمى مستقل ، وهــو الذى يثير المتعــة الجماليــة .

ويدخلنا هذا فى علاقة جدلية اخرى ، من العلاقات التى نجد التصالح فى العمل الفنى ، الذى هو وحده الاضداد ، واعنى العلاقة بــين **المضمون** والشكل . والمضمون والشكل يدخلان فى العمل الفنى فى وحــدة عضوية ، بحيث يستحيل فهمها ، أو تعريف الواحد فى انفصام عن الآخر .

ويمكن القــول بأن **المضمون** هو **سريــان الشكل فى مضمونه** ، وان الشكل هو **سريان المضمون فى شكله** . **والشكل** هو ، فى نهاية الامر الذى يحدد القيمة الفنية للعمل ، وهو الذى يجعل العمل الفنى عرضا نمطيــا ورمزيا يستثير هذا الجانب من الواقع الذى يعرض لــه ، او يفصل العمل الفنى فصلا تعسفيا عن هذا الواقع . ولمــا كان **المضمون المميز** يفــرض بالضرورة فى كل الحالات **شكله المميز** ، تعتبر كلا سيكيات الماركسية عملية

**اختيار المضمون** عملية فنية ، تستهدف فرض الشكل الامين على هذا المضمون ، بصورة تجعل العمل الفنى مستقلا من ناحية ، ودالا من ناحية اخرى . والعمل الفنى من جهة اخرى . وهو مستقل بمدى ما تندرج جزئياته فى كليته الوهمية ، وهو دال بمدى ما تقدم هذه الكلية الوهمية عرضا نمطيا رمزيا يستثير الواقع استثارة مكثفة وموجبة .

وفى العمل الفنى الاصيل ينصهر **المضمون والشكل** ، ويستحيل **المضمون** باكمله الى شكل مكتسبا للصفة النمطية ، ويختفى الشكل تماما بحيث يكاد لا يبين . ولان الشكل يختفى تماما ، كما ينبغى أن يختفى ، فى العمل الفنى الجيد ، فالمتلقى يتوهم أن المضمون هو الذى يثير فيه هذه المتعة الجمالية . والواقع ان المضمون لا يؤثر الا بمدى ما يندرج فى شكله النمطى ، وان تاثير المضمون مستحيل بدون الدور الوسيط **للشكل الجمالى** الذى ينقل هذا المضمون من مستوى الحياة الى **المستوى النمطى . اى الفنى .**

والعمل الفنى يصالح ، فيما يصالح من اضداد ايضا ، الذات والموضوع ، ويقوم فيما يقوم ، على العلاقة الجدلية بين الذاتى والموضوعى بين الفردى والكلى على اكثر من مستوى ، اى فى **عملية الخلق** ذاتها علاقة الفنان بعمله ، وفى عملية **التلقى** ، اى فى علاقة العمل بالمتلقى . فالفنان **الفرد الممثل للبشرية** يخرج من خلال العمل فى المجال **الخاص بالشخصية النمطية التى هى الفرد والممثل للبشرية** فى ذات الوقت ، وبمدى ما يستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن الدقيق ، بين الكلى والفردى ، بين الشكل والمضمون، بين المعتقدات الشخصية ومعتقدات العصر وحقائق الحقيقة الاجتماعية التى يعرض لها ، بين الذات والموضوع ، بمدى ما يتاتى لعمله ان يكتسب صفته العالمية ، وبمدى ما يتاح له أن يصور جوهر واقعه ، ويتجاوز فترته التاريخية .

والعمل الفنى لا يستكمل مقوماته دون استجابة المتلقى ، ويبقى مفتقرا لبعض هذه المقومات دون الاستجابة الذاتية للمتلقى ، ويصح على العمل الفنى ، كما لا يصح على ما عداه ، القول بالا وجود **للموضوعى** الا فى ظل **الذاتى** والمتلقى يستشعر المتعة اذ يجد فى **التجربة النمطية** التى يعرضها العمل الفنى تجربة قابلة للمارسة من جانبه شخصيا . والعمل الفنى يبدو كما لو كان منسوجا من مجرد ظواهر ، اى من شخصيات مجسدة ومحددة فى مواقف محددة تعبر عن مشاعر مجسمة ، ولكن خلف هذه الظواهر ، تختفى كليات هذه الظواهر او ما هياتها . **والنمطية** التى تصهر هذه الكليات فى اقدار افراد محددين ، هى التى تسبغ على الفن طابعه الموضوعى من ناحية ، وطابعه الذاتى فى علاقته بالمتلقى ، من ناحية اخرى .

فى العمل الفنى تلقى الاضداد الحل وتتصالح ، وينحسر الصراع ، كما لا ينحسر فى الحياة ، وتبقى الوحدة . ويصالح العمل الفنى فيما يصالح من اضداد ، الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، الذاتى والموضوعى ، الحدث المعين الخاص . وقانون هذا الحدث ، التجربة المباشرة والمعنى المجرد لهذه التجربة ، الداخلى والخارجى ، المضمون والشكل ، المجرد والحس العقلانى والايحائى الواعى ، وما اصطلحنا على تسميته بالحدس أو

باللاوعى ، صاهر لكل من الضدين فى وحدة ، ولمجموعة الاضداد هذه مكتملة ، فى هذه الوحدة الفريدة التى هى كلية العمل الفنى

ووحدة الاضداد هذه هى آلتى تطيح بالتطابق ما بين الدال والمدلول ، ما بين العمل الفنى والواقع الذى ينبع منه ، وهى التى تنقذ العمل آلفنى فى جزئياته وكلته من الدلالة المباشرة ، وتحيله الى عرض رمزى تمثيلى . ووحدة الاضداد هذه هى التى ترسى الاختلاف بين التجربة التى نخرج بها من الحياة ، وتلك التى نخرج بها من الفن ، وتجعل هذه الاخيرة فريدة فى نوعيتها ، وهى التى ترسى الاختلاف بين المعرفة التى تخرج من سائر فروع المعرفة ، وتلك التى نخرج بها من العمل الفنى ، وتجعل هذه الاخيرة فريدة فى نوعيتها .

## شعر : قصيدتان

عبد الرحمن السبع

### ( ا ) سورة العشق : –

يا جميلة العينين ..
ان الطريق اليك يبدأ من هنا ..
هذا دمى ..
ماء الحياة ...
ووردة الجرح الكليم ...
هذا دمى ...
نسغ الحروف الطالعات ...
بمصحف الطمى الكريم ..
دمعات تشابك .. باتساع الموت ...
وصار خارطة الوطن ...
يا ايها النخل المضيع ...
بمفازة الجوع الخشن ...
اقرأ كتابك ...
اقرأ كتابك انه النهر الذى ...
يأتى اذا الليل اشتجن ...

### ( ب ) ترتيلة الدخول : –

الف لام نيل ...
وترى الارض هامدة ...
فاذا قام اهتزت ...
يوم تعتنق الارض أعضائها ...
فتكشف عن اقمارها الخبيئة ...
عن وجهها المنفى ...
عن شجرة النبوءة ...
عن لغة الجرح التى تطلع فينا ...
تينها وزيتونا ...
وطور سينينا ...
والتى تأخذ شكل عينيك وكتبر ...
وردة الحلم .... لكى تحكم فينا ...
فادخلواه .... آمنينا ...
ادخلوها .... آمنينا ...

# القـــدم التى هربت

## عامـــر ســـنبل

لا يدرى — لحظـــة ان وطئت قدماه البر — لمــاذا تصور الدكتورة فردوس كفراشـة حقل بيضاء تخفق بمعطفها فى رائحة المستشفى .

استراح ليلتين ، فجر الثالثة ركب قطارا ومركبات عامـــة ، وعربات نصف نقل ، وسأل ناسا ، وشرب حرا وترابا ، ومضى معظم الوقت يبحث عنهـــا ، دل على مســـتشفى صغير على حافة ترعـــة بقريـــة صغيرة فى الصعيد ، وجد الموظفين مشغولين ، تفرسوا جميعا وجهه المترب بغبار السفر ، صاح احدهم : انت الدكتور محمود ! ؟ ، اجاب دهشا : نعم ! ، قال الموظف : الدكتورة فردوس سافرت !! ، شعر بالقدم المهولة تسحق عظام كتفه : سافرتفين ! ، قال الموظف : تعال . تفضل . ثم اصطحبه الى الاستراحة ، رأىحديقة كثيفة الخضرة بزهر متعدد ، متشابه وغير متشابه، قال الرجل : الفضل يرجـــع للدكتورة فردوس ، كانت تصحو مبكرا .. ترويها .. تزيل المتطفل ، وتقص العشب ، وتهذب الاغصان النافرة ، دائمة الحيـــاة ولا تأكل كثيرا . الا تـــرى المقاعد فى قاعة الاستقبال ! ؟ ، صنعتها بنفسها من مشتوقالكافور ، خسارة الدكتورة فردوس ، الناس هنا يحبونها.

— ســـافرت فـــين ؟

— لا نـــدرى ، لكنهـــا راســـلت زمـــلاء لهـــا بالخارج ، الجميـــع تنكروا لهـــا ، كنت بالخـــارج فيمـــا اظـــن ! ؟

مطعونا بشعور مذل بالذنب قال : نعم .

— خطبت لطبيب ولم يحدث نصيب ، بصراحة خسارة فيـــه ، ثـــم لضابط شرطة ، منتفش ومغرور ويكرهنا .

القدم المهولة تسحق عظام كتفه ، « اين القاك يا فردوس ! ؟ » ، وجد مشطا عرف أنـــه لهـــا ، بقايا شعرها ورائحتها التى لا تخطئها أنفه ، بقايا شاى وسكر .. عود ثقـــاب .. قصاصات ورق ، مـــاء بـــارد فى الثلاجة ، وبقايامربى وجبن قريش .

قالت الممرضة المناوبة التى احضرت الشاى ان العاملة رفضت ترتيب الاستراحة حتى تعود الدكتورة ، ان تكنسها فهذا فال غير حسن ويعنى انها لن تعود ، فى الايام الاخيرة كفت عن كتابة الرسائل وانخفضت حيويتهـا المعتادة ، كانت قلقة وتبكى لاتفه الاسباب ، اى خطأ يحـدث فى المستشفى تشعر انه اهانة موجهه اليهـا . مـد الدكتور محمود يـده خلفه يبحث عمـا يضايقه ، وجد علبة دواء حطمها بالقعود عليها فاجأته وردة حمراء يابسة بداخلها ، هب منتصبا ورغب فى **الهجـر** .

قبل ان يغادر المستشفى قالت الممرضة : انت الدكتور محمود ! ؟ ، اخفى وجهه بيديه : ارجوك ! ، قالت حدثتنا عنك كثيرا .. ثم وهو يترك الاسـتراحة قالت : اود أن اخبرك : انها تعمل بالجامعـة ، وهو ، يعبر البوابة سأله الحارس : انت الدكتور محمود ، مـرق من البـاب المو ارب وفـر ، لم يسمعه يتمتم اربع سنين يا مفترى !

* * *

( تزوجت .. حبلت .. ولدت .. اموت ملوعا .. وهـذا الوجـه الذى عشقته لا يفارقنى .. الانف الدقيقة .. الوجه الحالم .. لحظـة خجلهـا .. غشـاء بكارتها المفضوض .. استدارة بطنها .. آه اى جلف هذا الذى فعل .. فى الحمل يحدث التغير الوظيفى .. الاثـداء تحمر .. الرحم يتكور ... الجنين يتخلق .. مضغة .. علقة .. عظاما .. وكسونا العظـام ... ) .

صرخ بصوت ملتاث ، عصبيا وملتاعا : فردوس ! ، فجاة وجـدها خلف المجهر ، شافته فانتصبت واقفة ، وقع مقعدها المدور على الارض ، هتفت رغمـا عنها :

ــ اهـو انـت ! .

ــ بجانبى وابحث عنـك فى الصعيد !

ثم قـال محلقـا : قد تغيرت كثيرا يا فردوس !

احجمت لتستعيد توازنها ، وساد صمت معبأ بالتوتر ، كسره القول بأنها تحاول حصر الكائنات الدنيئة فى النهر ، الكيمياء تلوث رائحة المعمل ، فئران التجارب ترقد تحت مكعبات الزجاج تمتد اصابعها الدقيقة فى خفـة بالقطن المبلل « بالايثر » ، ترخى رؤوسها من الخدر فى اسى ، وثمة جرو مستسلم يتأمل المكان بعينين داجنتين ، قال لنفسه : ما الفرق بينى وبينه اذا كنت اتأمل المكان على هذا النحو ، راعه التشابه ، قـالت ان عربـة الكلاب الضالة جبلته هذا الصباح ، ثم وهى تدقق فى عدسة المجهر : انظر .. ملايين الكائنات ، ثم استطردت تقول أن جدتها رغبت أن تستحم فى النهر ، قبل ان تموت قالت لهـا : الم تدر لقـد تـلوث ونمت الديـدان حتى صارت الواحدة منها فى حجم التمساح ، لم تعبـأ ، وومض فى عينيها العجوزين بريق مخيف وهى تمـد يدها باللوف والصابون .

كانت ساعة المعمل تدق برتابة مغيظة ، تذكر القدم الهـاربة التى داسته بين عيدان القصب ، سحقت عظام كتفه وفرت ، قبض مـاء النهر فى القنينة بكل اصـابعه ، تحـولت الى افاعى تقبض وتضغط ، تهشمت فانغرست شـذرات الزجاج فى لحـم راحتـه ، دلف من البـاب وانطلق

يعدو مجتازا الردهة ، انقبضت معدته فالتوى الى الإمام وراح يتقيا ، ولما عـــاد كانت الدكتورة فردوس متشحة بالابيض ، وتركع على سجادة حمراء مرسوم عليها الحرم المكى .

حالما استرد قواه النفسية قال : نسافر سويا يا فردوس ! ؟

* * *

( يقف لهـــا على بـــاب المدرســـة .. تحتمى منه بين صديقاتها .. يســـير خلفهن .. يعبرون المزلقـــان الى شارع البحر .. يفترقن عنـــد كوبرى طلخا .. فجاة تشوفه بجانبها .. ترتعد .. يتبادلان الحديث فى منتصف الكوبرى .. يبتسمان عندما ينتهيا من عبوره .. فى الطريق الطويل الى ميت عنتر يتضاحكان .. يندســـان بين عيـــدان القصب .. تهمس : حـــد يشوفنا .. ولا يهمك .. تطـــوح حقيبتها .. يستلقيان .. فجاة داسته قدم هاربة فى الغيطان وفرت .. نزعته وسحقت عظام كتفه .. ما اذهله ان الهـــارب لم يلتفت اليهما ) .

صرخ بصوت ملتاث عصبيا وملتاعا : فردوس !

كانت خلف المجهر تقول بهدوء : نعم ، منصبة بوجه كاب ، وعينين مرهقتين ، ورموش ذابلة ، قال متهكما : ان العالم تحت المجهر يبدو رحبا جدا ، قالت ربما .. ثم استطردت : هذه « سر كاريا البلهارســـيا » .. تماسيح النيـــل الجـــديدة ، قلت لابى لا تخض فى الترعة .. طيبا كان .. اخذنى الى الغيط لارى القطن ينمو أمام عينى ، يزرعه فى برمهات ولا يجنيه الا فى تـــوت ، يراقب النوار حتى ينضج ، أجمل الاشياء تلك التى تنمو ببـــطء .

* * *

( بكره السفر .. سارا بجوار النهر .. حلمـــا بقدوم الفيضان .. ذيـــل الدب القطبى على وجـــه المـــاء ، القمـــــر مدفـــوس فى الظـــلام الداهم بالهسيس المبهـــم فى جوفـــه يختفى خلف الســـحاب .. يعـــود يبين .. همســـت : متى نلتقى .. همس سابعث لك مكتوبا .. انقطعت اخبـــاره لم تـــره بعد ذلك .. حتى هـــذا الصباح ) .

بصوت حاد وباتر قالت : هل يصح ان أترك كل الذين معى واتبعك ؟!

: ســـافرت من اجـــلك .

: هل يصح ان اهجر معملى واتبعك ؟

: فـــــــــردوس !

: هـــل يصـــــح ..........

كانت تتحدث بتوتر وتشيح بيدها حتى ظن انهـــا لـــن تكف ، دقت ساعة الحائط فنهضت ، خلعت معطفها وعلقته على المشجب ، كانت مفرطة النحافة فى ثوب قديم ، ومنديل راس منحسر عن شعر مهمل ، وانف حـــاد لا يخـــلو من مهابة ، انصرفت فى عجالة ، فى الردهة التفتت لـــه وبعصبية : انت فاكرنى ايـــه ! ؟

فى الشارع حاول اللحاق بها .. لم تلتفت .. ولم تقـــل شـــيئا .. انتابهـــا احســـاس غامض بالخـــوف ، اندست فى جوف الحافلة كورقـــة مكورة ، فى زحـــام النـــاس بالحافلة تأكـــد لهـــا أنهـــا ليست وحيـــدة .

شعر :

# السفر

اشرف عامر

ساعات وانت جنبى ..
اشرق واغرب
ساعات البحور البعيدة تقرب
واجيلك اسير ..

* * *

انا من زمان الطفولة
باجيلك كبير ..
عجوز بس شايف
وقلبى بشفايف
اقولك لو انت
تقولى لو انت
اتوه جوه لبسى
اخاف من سكاتك وهمسى
وابلبط بهمى فى نيلك واطير
تطير دنيا واسعة
يطير قلب واقف بشمعة
ويطفى سنين عمر والعه .. ف موج البحور
الون سماكى وسمايا
واخبى ف عنيكى بكايا
وتبقى الحبيبة ..
وتبقى البلاد البعيدة القريب ..
وتبقى الوطن

* * *

يا اول وآخر ساعات الخطر
ملامحك بتشبه ملامحى
وحزنك بيشبه لجرحى
وباعرف مكانك ..
وقلبك بيعرف مكانى ..
ماهوش حزن تانى
لكنه انتصار ع السفر ..

* * *

يا اول وآخر ساعات الخطر
انا من زمان الطفولة
باسابق طيور المطر
باخبى ف عنيكى سمايا واطير
باطير وانت دايما ..
بتبقى الحبيبة ..
وتبقى البلاد البعيدة القريبة ..
وتبقى الوطن

# تأويل مشـكل القـرآن

## تأليف : ابن قتيبة

تحقيق : السيد احمـد صـقر

عرض وتحليل : د. حامد طاهر

مع بداية القرن الثالث الهجرى ، استقبل المسلمون حياة تكاد تختلف كثيرا عما الفوه فى القرنين السابقين . ومع ذلك ، فان هذه النتيجة لم تنشـأ من فـراغ ، فقـد كانت مقدماتها تكمن فى القرن الثانى الذى شهد بصفة خاصة قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ .

اصبحت بغداد ، عاصمة العباسيين ، مدينة كبرى ، تمـوج بشتى الاجناس ، ممثلين لحضارات مختلفة ، واتجاهات ثقافية متعددة ، ثم .. نزعات دينية والحادية متضادة . وقد خلق هذا كله جوا مشحونا بالتحدى، والقى على علماء الاسلام ، فى تلك الفترة ، مهمة صعبة : كان عليهـم ان يواجهوا العصر بحركته السريعة المتلاحقة ، وان يتسلحوا للخصوم بمـا يقنعهم ، أو على الاقل ، بما يحد من تأثيرهم فى الجماهير .

ويلاحظ ان الاسلام نفسه تعرض ، خلال القرن الثالث ، لمرحلة اختبار قاسية ، فقد تغلغلت الثقافة اليونانية الى المسـلمين عن طريق الترجمات والشروح والتلخيصات العربية ، وفتنت بسحرها كثيرا منهم ، كما اتيـح الحضارة الفارسية أن تكشف عن عقائدها المعتقة منذ آلاف السنين ، هذا الى جـانب حريـة التعبير التى اتاحت لكل من اليهـود والمسـيحيين ان يدافعوا عن اديانهم التى هجرها اتباعها لكى يعتنقوا الدين الاسلامى .

نشهد فى هذا القرن جدلا يمتد — تقريبا — الى كل القيم والمبـادىء واذا كان كثير من الخلفاء العباسيين قد اتاحوا للشعوب والطوائف الاخرى حرية واسعة فى الاعتقاد والتعبير ، فقد تعرض الاسلام نفسه لنتائج هذه الحرية . ومن المبدأ الذى يرى انه بزعزعة الاساس ينهار البناء كله ، اقبل خصوم الاسلام يتتبعون آيات القرآن الكريم ، ويبحثون فيهـا عن مواطن ضعف ، أو نقاط هجوم .

يقول ابن قتيبة : وقد اعترض كتاب الله بالطعن ملحدون ، ولغوا فيه وهجروا ، واتبعوا ( ما تشابه منه ابتغاء الفتنة ، وابتغاء تأويله ) (١) بأفهام كليلة ، وأبصار عليلة ، ونظر مدخول (٢)، فحرفوا الكلام عن مواضعه ، وعدلوه عن سبله ، ثم قضوا عليه بالتناقض ، والاستحالة فى اللحن ، وفساد النظم والاختلاف . وادلوا فى ذلك بعلل ربما أمالت الضعيف الغمر ، واعترضت بالشبه فى القلوب ، وقدحت بالشكوك فى الصدور (٣) .

وهكذا بعد فترة طويلة من الستر ، استعلن الهجوم على القرآن الكريم ، المصدر الاول للدين الجديد ، ووجد علماء الاسلام انفسهم فى موقف دقيق ، فماذا فعلوا ؟

لم يصادروا أقوال الخصوم ، وكان بامكانهم ان يستخرجوا القرار فى ذلك من السلطة الحاكمة باحراق الكتب المعادية ، أو حتى بكتم الاراء فى الصدور !

ولم يخدعوا الجماهير بالخطب الانشائية التى تتناول أشخاص الخصوم بالقدح والتشهير ، غافلة أو قاصرة عن الرد على آرائهم التى تندفع شبهاتها الى العقول دون منازع !

وانما فعلوا ما كان ينتظر عن امثالهم ، وهو التصدى لمسئوليتهم العلمية والتنويرية بكل شجاعة ، متبعين فى ذلك خطى المنهج الاسلامى الذى يمكن ابراز بعض عناصره فيما يلى :

( أ ) سماع وجهة النظر ، محاولة لفهمها فى هدوء .

( ب ) تبسيط المسألة موضوع الخلاف الى افكار رئيسية ، ثم تحليل هذه الافكار الى عناصرها الاولية .

(ج) الرد عليها بموضوعية خالصة ، وعرضها بلغة واضحة ومحددة .

ومن الطبيعى ان يكون وراء ذلك كله : احتشاد هائل وثقافة واسعة ، وحسن استخدام لادوات البحث والمناظرة ، ولنستمع الى ابن قتيبة وهو يبسط بعض ما ذكرناه ، حين يقول : « فاحببت أن أنضح عن كتاب الله ، وارمى من ورائه بالحجج النيرة ، والبراهين البينة ، واكشف للناس ما يلبسون ، فألفت هذا الكتاب ، جامعا لتأويل مشكل القرآن ، مستنبطا ذلك من التفسير بزيادة فى الشرح والايضاح ، وحاملا ما أعلم فيه مقالا لامام مطلع على لغات العرب ، لارى المعاند موضع المجاز ، وطريق الامكان ، من غير ان احكم فيه برأى ، او اقضى عليه بتأويل . ولم يجز لى ان انص بالاسناد الى من له اصل التفسير ، اذ كنت لم اقتصر على وحى القوم حتى كشفته ، وعلى ايمائهم حتى اوضحته ، وزدت فى الالفاظ ونقصت ، وقدمت واخرت ، وضربت لذلك الامثال والاشكال حتى يستوى فى فهمه السامعون (٤) .

وهكذا يتضح الدافع الجليل من تأليف ابن قتيبة لكتابه الضخم « تأويل مشكل القرآن » وهو الكتاب الذى تصدى لتحقيقه ، والتعليق عليه ، واخراجه فى ثوب علمى لائق واحد من كبار المحققين فى العصر الحاضر هو : السيد احمد صقر (٥) .

بلغت مقدمة التحقيق حوالى ٨٧ صفحة . ولا يمكن لقارىء الكتاب ان يمر عليها دون أن يدهش للجهد الجبار الذى بذل فيها ، فضلا عن انه يكتسب عدة حقائق جديدة تماما حول حياة ابن قتيبة ، ويستثبت من فساد عدد آخر من الاخطاء المشهورة عنه قديما وحديثا .

ولد ابن قتيبة سنة ٢١٣ هـ ، وكانت نشأته العلمية ببغداد ، حيث تلقى العلوم العربية والاسلامية على عدد من الاعلام ، نذكر من بينهم : ابن سلام الجمحى ، واسحاق بن راهوية ، ودعبل الخزاعى ، والقاضى يحيى بن اكثم ، والجاحظ .

ولم يتول من المناصب العامة سوى منصب القضاء بالدينور ، ومن هنا اطلق عليه ابن قتيبة الدينورى . اما عن الذى ولاه هذا المنصب ، فيرجح الاستاذ المحقق انه ابن خاقان ، وزير المتوكل ثم المعتمد . وقد كانت بينه وبين ابن قتيبة مودة دفعت الاخير الى أن يؤلف له كتابه الشهير « أدب الكاتب » .

وهنا يقدم السيد صقر نموذجا للتحقيق والتثبت عندما لا يوافق كلا من ابن السيد والبطليوسى اللذين ذهبا الى ان ابن قتيبة الف «أدب الكاتب» للوزير ابن خاقان اثناء خلافته للمتوكل . ويثبت المحقق عن طريق النقد الداخلى لبعض روايات الكتاب المذكور ، ومستعينا بحسه التاريخى ، انه الفه للوزير اثناء خلافته للمعتمد . وتلك نقطة هامة تعين على تحديد زمن تاليف هذا الكتاب الشهير .

اما فيما يتعلق بمؤلفات ابن قتيبة ، فقد قدم السيد صقر ببليوجرافيا نقدية مفصلة عن المطبوع والمخطوط ، والمفقود واصفا كلا منها ، ومشيرا الى مكانه . وقد توصل الى عدة نتائج غاية فى الاهمية ، فمثلا كشف عن خطأ شاع على انه حقيقة بين المترجمين لابن قتيبة ، ويتعلق بذكر كتب له ، مع انها ليست ، فى الواقع ، الا اجزاء او فصولا من كتب اخرى . ومن امثلة ذلك ما ذكره حاجى خليفة عن كتاب ( تقويم اللسان ) ، والقاضى عياض عن كتاب (الابنية ) .. وليس الكتابان سوى جزئين من كتاب « أدب الكاتب » نفسه .

كذلك أوضح المحقق ، عن طريق النقد الداخلى للنصوص ، فساد النسبة المشهورة لكتاب « الامامة والسياسة » الى ابن قتيبة .

وبصفة عامة ، فان هذه الببليوجرافيا تصنع الاساس الضرورى لأية دراسة تدور منذ الآن حول ابن قتيبة .

ثم قدم الاستاذ المحقق قائمة اخرى تتضمن سبعة عشر تلميذا لابن قتيبة ، وهم الذين سمعوا عليه كتبه ، وقاموا بمهمة نشرها . وهنا لابد من التوقف أمام حقيقة هامة فى اخلاق هذا العالم الكبير ، وتتمثل فى سماحته باقراء كتبه لمن طلبها ، وعدم حبسها عنه . ولكى يتضح الاثر الكريم لهذا الخلق لابد من مقارنته بموقف المبرد ( قرين ابن قتيبة ، والمتوفى سنة ٢٨٥ هـ ) « الذى كان يساوم طلابه ويمتنع عن تحديث جماعتهم ، اذا كان فيهم فرد واحد لم يدفع اجره مقدما : كلا الرجلين عالم ، ولكن احدهما يقترب بعلمه من قلوبنا ، بينما يظل الاخر بعيدا عنها !

اما لباب المقدمة ، فيتمثل فى ذلك المبحث القيم ، الذى اورد فيه السيد صقر آراء العلماء فى ابن قتيبة . بعضها ينسبه الى الكذب والغفلة ، وبعضها الاخر يؤكد نزاهته وتوثيقه : هاجمه الازهرى وابن البيع ، والدار قطنى ، والبيهقى ، والجوينى ، وابن تغرى بردى ، ودافع عنه ووثقه الخطيب البغدادى وابن حزم ، والحافظ الذهبى ، وابن الجوزى ، وابن كثير ، وابن تيمية .

وهنا يبرز موقف صعب ، يتطلب من الباحث الكثير من القراءة ، والموازنة والاستنباط ، اذ كيف يخرج براى اقرب الى الصواب من بين تلك الاراء المتضاربة وخاصة أن اصحابها يعدون من علماء الطبقة الاولى فى الاسلام .

كنا نود من محققنا الكبير أن يرتب آراء هؤلاء العلماء فى ابن قتيبة على اساس تاريخى ، او موضوعى ، والواقع انه عاد فناقش كل راى ، هوجم فيه ابن قتيبة بالتفصيل ، مستخدما منهجا موضوعيا يعتمد على التمحيص والموازنة ، ومستعينا فى الرد بنصوص ابن قتيبة نفسها .

وتجدر الاشارة الى ما تخلل هذا المبحث من عبارات حادة اختص بها السيد صقر ( وهى تذكرنا بأسلوب ابن حزم فى مناقشته الخصوم ) ولسنا ندرى تماما الى اى حد يمكننا الاعتراض على مثل هذه العبارات فى المناقشات العلمية ، لانها لا تصدر فى الغالب الا من علماء يثقون تماما بصلابة الارض التى يقفون عليها .

ومهما يكن من أمر ، فان مبحث المحقق يمهد طريقا وعرا للغاية فى دراسة ابن قتيبة ، تلك الشخصية المؤثرة فى تاريخ الفكر الاسلامى ، وفى الدراسات العربية بصفة خاصة .

اعتمد الاستاذ المحقق فى نشر كتاب « تأويل مشكل القرآن » على ثلاث نسخ : اثنتين بدار الكتب المصرية ، وواحدة بمكتبة مراد ملا بتركيا . وقد اتبع فى تحقيق الكتاب طريقة لم يفعلها فى غيره من الكتب التى قام بتحقيقها ، وهى تخصيص فهرس فى آخر الكتاب للفروق بين النسخ . وهو يذكر ان الذى اضطره الى ذلك انما هو كثرة المحذوف من احدى النسخ ، واستحالة الاشارة الى اوله وآخره دون التطويل الممل ، فضلا عن أنه راى ان هذا العمل قد يريح « جمهرة القراء » .

ثم يحدثنا عن منهجه فى شرح الكتاب والتعليق عليه قائلا : « ولقد حرصت فى شرحى لهذاالكتاب على تخريج ابياته ، وربط موضوعاته بأماكنها من كتب الادب والتفسير ، ونقلت من الاراء ما دعت اليه ضرورة البحث ، واومأت الى ما لم اقل ، وكان قصدى فى ذلك اما تعضيد راى ، أو توهين قول ، أو تفصيل مجمل ، أو توضيح مبهم ، أو الاشارة الى مصدر فكرة ، أو اتفاق خاطر ، ليكون الدارس للكتاب على بينه مما ذكره ابن قتيبة من مشكل القرآن ، محيطا بفقه المسائل التى عرض لها ، جامعا لاطراف الاراء ووجوه المذاهب فيها (٦) .

ولا يسعنا الا ان نشكر للمحقق الكبير جهده الرائع فى وضع ثمانية فهارس تعتبر مفاتيح جيدة لاستخدام كتاب ابن قتيبة الضخم علميا منظما ، وهى على الوجه التالى :

فهرس الآيات القرآنية — فهرس الاحاديث النبوية — فهرس الامثال — فهرس الاعلام — فهرس الاماكن والبلدان — فهرس الايـام — فهرس القوافى — فهرس انصاف الابيات .

وقد بلغت المراجع التى عاد اليها الاستاذ السيد صقر ١٥٧ مرجعا ، بعضها مخطوطات . وليس هذا بالآمر الجديد على محقق كبير ، وقف حياته على احياء التراث العربى والاسلامى ، وبعث كنوزه المخبوءه .

فاذا ما انتقلنا بعد ذلك الى كتاب « تأويل مشكل القرآن » وجدنا ابن قتيبة يبدأ من موقع اسلامى خالص ، فيعترف بقدر القرآن الكريم ، وعناية الله تعالى به ، اذ انزله ناسخا لما قبله من الكتب الدينية ، واودع اعجازه فى نظمه وتآليفه ، وجعله متلوا لا يمل على طول التلاوة ، ومسموعا لاتمجه الاذان ، وغضا لا يخلق على كثرة الرد ، وعجيبا لا تنقضى عجائبه ، ومفيدا لا تنقــطع فوائــده (٨) .

وتمتاز العبارة القرآنية بقدرتها على حمل الكثير من المعانى فى العدد القليل من الالفاظ ، وذلك هو ما عناه الرسول ، صلى الله عليــه وسلم ، بقوله :«اوتيت جوامع الكلم»اى الكلمات القليلة العدد الجامعة لصنوف الحكمة، ويمثل ابن قتيبة لذلك قائلا : « فان شئت أن تعرف ذلك فتدبر قوله سبحانه (خذ العفو وأمر بالعرف واعرض عن الجاهلين) (٩) كيف جمع له بهذا كل خلق عظيم : لان فى اخذ العفو صلة القاطعين ، والصفح عن الظالمين ، واعطــاء المانعين ، وفى الامر بالعرف تقوى الله وصلة الارحام ، وصون اللسان عن الكذب ، وغض الطرف عن الحرمات .. وفى الاعراض عن الجاهلين الصبر والحلم وتنزيه النفس عن مماراة السفيه ، ومنازعة اللجوج » (١٠)

هذا مثال واحد من حوالى عشرة امثــلة اوردها ابن قتيبة فى مفتتح كتابه ، ليقف منها القارىء على اهمية التأمل فى «العبارة القرآنية» ومحاولة تدبرها بعناية « فانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتســع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتتانها فى الاسباب ، وما خص الله لغتها دون جميع اللغــات .

ومما ذهب اليه ابن قتيبة فى تفضيل لغة العرب على سائر اللغات(١١) ما تمتاز به من أن حروفها تبلغ ثمانية وعشرين حرفا على حين تقصر الفــاظ جميع الامم عن هذا العدد .

وكذلك « الاعراب » الذى يذهب ابن قتيبة الى أن الله تعالى ، قــد جعله وشيا لكلام العرب وحليه لنظامها (١٢) وفارقا — فى بعض الاحوال — بين الكــلامين المتكافئــين ، المعنيــين المختلفــين . فلو أن قارئــا قــرأ ( فلا يحزنك قولهم ، انا نعلم ما يسرون وما يلعنون ) وترك طريق الابتداء بانا ، واعمل القول فيها بالنصب — على مذهب من ينصب أن بالقول كمــا ينصبها بالظن ــلقلب المعنى عن وجهته وزاله عن طريقته ، وجعل النبى ، عليه السلام ، محزونا لقولهم : ان الله يعلم ما يسرون وما يعلنون ! وهــذا كفر ممن تعمده ، وضرب من اللحن لا تجوز الصلاة به ولا يجوز للمأمومين أن يتجوزا فيــه (١٤) .

ومما اختصت به اللغة العربية أيضا أن التغير فى حركة الحرف الواحد قد يؤدى الى تغيير معنى الكلمة كله ، بل وقلبه أحيانا الى الضد «فيقولون : رجل لعنة ـ بضم اللام وتسكين العين ـ اذا كان يلعنه الناس . فاذا كان هو الذى يلعن الناس قالوا : رجل لعنة ، فحركو العين بالفتح ، وقد جاء فى القرآن ( ويل لكل همزة لمزة ) (١٥) .

ومن الدقة فى اوصاف اللغة العربية ما يكون أحيانا عن وضع حرف مكان حرف آخر ليؤدى معنى جديدا . كقولهم للنار اذا طفئت ( هامدة ) فان سكن لهيبها وبقى من جمرها شىء قيل ( خامدة ) .

وقد يرتبط الشىء بعدة معان ، وهنا تلجأ اللغة العربية الى اشتقاق اسماء من هذا الشىء بعدد المعانى المرتبطة به : « كاشتقاقهم من البطن للخميص » « مبطن » ، وللعظيم البطن اذا كان خلقة « بطين » ، فاذا كان من كثرة الاكل قيل : « مبطان » ، وللمنهوم « بطن » ، وللعليل البطن « مبطون » (١٦) .

كذلك يرى ابن قتيبة ان العرب تميزوا بفن الشعر « الذى اقامه الله تعالى ، لها مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعا ، ولآدابها حائطا ، ولانسابها مقيدا ، ولاخبارها ديوانا لا يرث على الدهر ، ولا يبيد على مر الزمان ، وحرسه بالوزن والقوافى وحسن النظم ، وجودة التحبير من الدرس والتغيير ، فمن اراد أن يحدث فيه شيئا عسر ذلك عليه ولم يخف له كما يخف فى الكلام المنثور » (١٧) .

واخيرا فان للعرب « المجازات فى الكلام ، ومعناها : طرق القول ومآخذه ، ففيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتاخير ، والحذف ، والتكرار ، والاخفاء والاظهار ، والتعريض والافصاح والكتابة ، والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع اشياء كثيرة ستراها فى ابواب المجاز فى التعبير (١٨) .

ويعقب ابن قتيبة على ذلك بأن القرآن الكريم قد نزل بكل هذه الطرق فى التعبير ، ولهذا فانه يرى عدم امكانية ترجمته الى لغة اخرى ، لما سوف يفقده ، فى اثناء الترجمة من المعانى الجانبية والايماءات التى ترتبط بطبيعة التعبير فى اللغة العربية . يقول ابن قتيبة : « لذلك لا يقدر احد من التراجم على أن ينقله الى شىء من الألسنة ، كما نقل الانجيل عن السريانية الى الحبشية والرومية وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله تعالى بالعربية . لان العجم لم تتسع فى المجاز اتساع العرب (١٩) ثم يقدم ابن قتيبة عدة امثلة من آيات القرآن الكريم التى تحمل برصفها الخاص معانى لا يمكن التعبير عنها فى رصف عربى آخر ، فما بالك بلغة اجنبية ؟ (٢٠)

وفى باب ( الحكاية عن الطاعنين ) يحاول ابن قتيبة استقراء أوجه النقد التى وجهت الى القرآن الكريم ، مصنفا اياها فى موضوعات رئيسية ، وعارضا اقوال الخصوم ـ دون ذكر اسمائهم ـ بكثير من الوضوح ، ثم مجيبا على كل قول منها بالتفصيل .

وقد اعتمد الطاعنــون على مثل قوله تعالى ( ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا ) (٢١) ثم طــاروا فرحــا عندما وجــدوا اختلاف الصحابة فى بعض القراءات واللحن الظاهر فى بعض الآيات ، واخيرا ما بدا لهم من تناقض بعض الحقائق التى تحدث عنها القرآن .

يقول ابن قتيبة : « وقد ذكرت الحجة عليهم فى جميع ما ذكروا ، وغيره مما تركوا ، وهو يشبه ما انكروا ، ليكون الكتاب جامعا للقصد الذى قصدت لــه » (٢٢) اى ان كتاب « تأويل مشكل القرآن » ليس قاصرا فقط على ما اثاره الطاعنون فى القرآن ، وانما يشتمل ايضا على كل ما يحتمل شيئا من من التساؤل او الغموض . وبهذا يخرج كتاب ابن قتيبة عن أن يكون مرتبطا بدافع جزئى عارض ، الى مجال اوسع وارحب واشد ارتباطا بالدراســات الدينيــة .

فبالنسبة الى مسألة القراءات ، اعتمد الطاعنون فى القرآن الكريــم على اختلاف قراءاته وتعدد وجوه بعض حروفه والفاظه . وقالوا : وجدنا الصحابة ومن بعدهم يختلفون فى الحرف .. والقراء يختلفون : فهذا يرفع ما ينصبه ذاك ، وذاك يخفض ما يرفعه هذا . وانتم تزعمون ان هذا كله كلام رب العالمين ، فأى شىء بعد هذا الاختلاف ، واى باطل بعد الخطأ واللحن تبتغون (٢٣) .

ويرد ابن قتيبة : اما ما اعتلوا به فى وجــوه القراءات من الاختلاف ، فانا نحتج عليهم فيه بقول النبى ، صلى الله عليه وسلم ، « نزل القــرآن على سبعة احرف ، كلها شاف كاف ، فاقرؤا ما تيسر منه » .

وقد غلط فى تأويل هذا الحديث قوم ، فقالوا : السبعة الاحرف : وعد ووعيد وحلال وحرام ومواعظ وامثال واحتجاج .

وقال آخرون : هى سبع لغات فى الكلمة .

وقال قوم : حلال وحرام ، وامر ونهى ، وخبر ما كان قبــل ، وخبر مــا هو كائن بعد ، وامثال .

وليس شىء من هذه المذاهب بتأويل ..

وانما تأويل قوله ، صلى الله عليه وسلم « نزل القرآن على سبعة احرف » : على سبعة اوجه من اللغات متفرقة فى القرآن . يدلك على ذلك قول رسول الله ، صلى الله عليه وسلم : « فاقرؤا كيف شئتم .

وقال عمر : سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان على غير ما اقرؤها ، وقد كان النبى ، صلى الله عليه وسلم ، اقرانيها ، فأتيت به النبى ، صلى الله عليه وسلم ، فأخبرته ، فقال له : اقرأ ــ فقرأ تلك القراءة ، فقال هكذا انزلت ، ثم قال لى : اقرأ ــ فقرأت ، فقال : هكــذا انزلت . ثم قال : « ان هذا القرآن نزل على سبعة احرف ، فاقرأوا منه ما تيسر » (٢٤) .

ويعلق ابن قتيبة على هذا الحديث قائلا : فمن قراه ( اى القــرآن ) قراءة عبد الله ( بن مسعود ) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة ابى ( بــن

كعب ) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة زيـــد ( بن ثابت ) فقد قرأ بحرفه .
ويوضح ابن قتيبة ان « الحرف » يقع على المثال المقطوع من حروف المعجم ، وعلى الكلمة الواحدة ، ويقع الحرفعلى الكلمة بأسرها ، والخطبة كلها ، والقصيدة بكاملها (٢٥)

ويحدثنا ابن قتيبة أنه قد تـــدبر وجوه الخلاف فى القراءات ، فوجدوها ســـبعة :

١ ــ اختلاف فى اعراب الكلمة او فى حركة بنائها بما لا يزيلها عن صورتها فى الكتاب ، ولا يغير معناها مثل قـــوله تعـــالى ( هل نجـــازى الا الكفور ) (٢٦) وهل يجازى الا الكفور .

٢ ــ اختلاف فى اعراب الكلمة وحركات بنائها بما يغير معناها ، ولا يزيلها عن صورتها فى الكتاب مثل قوله تعالى ( ربنا باعد بين اسفارنا )(٢٧) وربنـــا باعـــد بين اســـفارنا .

٣ ــ اختلاف فى حروف الكلمة دون اعرابها ، بمـــا يغير معنـــاها ولا يزيل صورتها ، مثل قوله تعالى ( وانظر الى العظام كيف ننشرها ) (٢٨) وننشزهـــا .

٤ ــ اختلاف فى الكلمة بما يغير صورتها فى الكتاب ، ولا يغير معناها ، مثل قوله تعالى ( كالصوف المنفوش ) و ( كالعهن ) (٢٩)

٥ ــ اختلاف فى الكلمة بما يزيل صورتها ومعناها ، مثل قوله تعالى ( وطلع منضود ) فى موضـع ( وطلح منضود ) (٣٠)

٦ ــ اختلاف بالتقديم والتأخير ، مثل قوله تعالى ( وجاءت سكرة المـــوت بالحق ) (٣١) وفى موضع آخر ( وجاءت سكرة الحق بالمـــوت ) .

٧ ــ اختلاف بالزيادة والنقصان مثل قوله ( ومـــا عملت ايديهم ) ، ( وما عملته ايديهم ) . (٣٢)

وهو يرى أن كل هذه الحروف « كلام الله تعالى ، نزل به الروح الامين ، على رسوله ، عليه السلام ، وذلك انه كان يعارضه فى كل شهر من شهور رمضان بما اجتمع عنده من القـــرآن ، فيحدث الله اليه من ذلك ما يشاء ، وينسخ ما يشاء ، وييسر على عباده ما يشاء . فكان من تيسيره : أن أمره بأن يقرئ كل قوم بلغتهم ، وما جرى عليه عادتهم .

فالهذلى يقرأ ( عتى حين ) يريد ( حتى حين ) (٣٣) ، لانه هكذا يلفظ بها ويستعملها والاسدى يقرأ ( تسود وجود ) (٣٤) بكسر تاء الفعل المضارع ، والتميمى يهمز ، والقرشى لا يهمز الخ ..

ولو أن كل فريق من هؤلاء أمر أن يزول عن لغته ، وما جرى عليـــه اعتياده طفلا وناشئا وكهلا لاشتد ذلك عليه ، وعظمت المحنة فيه ، ولـــم يمكنه الا بعد رياضة للنفس طويلة ، وتزليل للسان ، وقطع للعادة . فأراد الله برحمته ولطفه أن يجعل على لسان رسوله ، صلى الله عليه وسلم ، ان يأخذوا باختلاف العلمـــاء من صحابته فى فرائضهم واحكامهم ، وصلاتهم وصيامهم وزكاتهم وحجهم وطلاقهم وعتقهم ، وسائر أمور دينهم » (٣٥) .

واما بالنسبة الى دعوى اللحن فى القرآن الكريم ، فان ابن قتيبة يذكر اعتماد الطاعنين على حديث عائشة ، رضى الله عنها ، ومن ان بعض ما وقع من ذلك انما يرجع الى غلط الكاتب ، وعلى حديث عثمان بن عفان ، رضى الله عنه ، الذى يقول : ارى فيه لحنا ، وستقيمه العرب بألسنتها .

لكن ابن قتيبة يسرع فيؤكد أن تلك المواضع المحتملة للحن من حيث الظاهر قد تكلم فيها النحويون ، واعتلوا لكل حرف منها ، واستشهدوا الشعر . (٣٦) .
فمثلا احتج الطاعنون بوجود اللحن فى آية ( ان هذان لساحران ) (٣٧) ، حيث القاعدة النحوية تقرر أن تكون : أن هذين لساحرآن « لكن ابن قتيبة يبين ان الزام المثنى الالف فى جميع حالاته الاعرابية — انما هو لغة بلحرث بن كعب ، فهم يقولون : مررت برجلان ، وقبضت منه درهمان ، وجلست بين يداه .. الخ .

كذلك ، فان القراء قد اختلفوا فى قراءة هذا « الحرف » ، فقرأ ابو عمرو بن العلاء وعيسى بن عمر ( ان هذين لساحران ) وذهبا الى انه غلط من الكاتب ، كما قالت عائشة (٣٨)

ويخلص ابن قتيبة من ذلك الى ان ما يظن انه لحن فى القرآن قد يمكن تفسيره نحويا باعتباره لغة قبيلة من قبائل العرب ، او انه خطأ من كاتب المصحف ، وعلى اية حال ، فان رسول الله ، صلى الله وسلم ، برىء من اخطاء اللحن ، سواء كانت فى النطق أو الكتابة . يقول ابن قتيبة « وليست تخلو هذه الحروف من أن تكون على مذهب من مذاهب أهل الاعراب فيها ، او ان تكون غلطا من الكاتب ، كما ذكرت عائشة ، رضى الله عنها . فان كانت على مذاهب النحويين فليس هاهنا لحن بحمد الله . وان كانت خطأ فى الكتاب فليس على رسوله ، صلى الله عليه وسلم ، جناية الكاتب فى الخط . ولو كان هذا عيبا يرجع الى القرآن ، لرجع عليه كل خطأ وقع فى كتابة المصحف من طريق التهجى » (٣٩) .

فاذا جئنا الى دعوى التناقض ، وجدنا ابن قتيبة يذكر مطاعن الخصوم ثم يرد عليها بالتفصيل . يقول : واما ما نحلوا من التناقض فى مثل قوله تعالى ( فيومئذ لا يسأل عن ذنبه انس ولا جان ) . (٤٠) وهو يقول فى موضع آخر ( فوربك لنسئلهم اجمعين ، عما كانوا يعملون ) (٤١)

فالجواب فى ذلك : ان يوم القيامة يكون كما قال الله تعالى ( مقداره خمسين الف سنة ) (٤٢) ففى مثل هذا اليوم يسئلون ، وفيه لا يسألون ، لانهم حين يعرضون يوقفون على الذنوب ويحاسبون ، فاذا انتهت المسألة ووجبت الحجة ( انشقت السماء فكانت وردة كالدهان ) (٤٣) وانقطع الكلام وذهب الخصام واسودت وجوه قوم ، وابيضت وجوه آخرين ، وعرف الفريقان بسيماهم ، وتطايرت الصحف من الايدى ، فآخذ ذات اليمين الى الجنة ، وآخذ ذات الشمال الى النار (٤٤) .

وعلى هذا المنوال من عرض الدعوى بأمانة والرد عليها من القرآن الكريم نفسه ، وبالاعتماد على بعض الحجج العقلية — يستمر ابن قتيبة فى تتبع اقوال الطاعنين فى القرآن الكريم ، متعرضا لثلاث مسائل كبرى هى :

مسألة المتشـــابه (٤٥) .
مسألة المجـــاز (٤٦) .
مسألة الحروف المقطعة فى اوائل السور (٤٧) .

وقد قاده هذا بالطبع الى أن يتعرض لمبـــاحث لغوية وبلاغيـــة تبين امكانية اللغة العربية فى التعبير عن المعنى الواحد بصور متعددة ، واتساعها فى استخدام الالفاظ والعبارات التي تشتمل على اكثر من معنى . ولا شك فى أن هذه المباحث اللغوية والبلاغية مما يعين كثيرا على فهم القرآن الكريم، فضلا عن انها اداة أساسية ينبغى أن يجيدها من يتصدى لتفسيره .

واذا كان من كلمة أخيرة عن كتاب « تأويل مشكل القرآن » فلابـــد من الاشارة الى انه يعتبر مصدرا اساسيا من مصادر الدراسات القرآنية ، بالاضافة الى كونه مصدرا هاما فى مجال الدراسات اللغوية ، والبلاغية . كذلك فانه يعد وثيقة ممتازة فى مجال الدفاع العلمى عن الاسلام ، والزود عن كتابه الكريم .ثم انه يقدم لنـــا أسلوبا فى البحث الاسلامى الخالص يمتاز بالجدية والموضوعية ، والتمكن من المادة العلمية فضلا عن تحديد القصد ، ووضوح الهدف .

---

**الهـــوامش :**

* اعتمدنا فى عرض الكتاب على الطبعة الثانية الصـــادرة عن دار التراث بالقاهرة ، سنة ١٣٩٣ — ١٩٧٣ .

(١) ســـورة آل عمران ، آية ٧

(٢) تكشف عبارة ابن قتيبة هنا بوضوح عن ضعف الخصوم فى وسائل بحثهم ، وفى نفس الوقت : خبث غرضهم من هذا البحث .

(٣) تأويل مشكل القرآن ص ٢٢ .

(٤) الســـــابق ص ٢٣ .

(٥) اعطى السيد احمد صقر كل جهوده تقريبا لمجال نشر التراث ، وقدم للمكتبة العربية والاسلامية ما يزيد عن ثلاثين كتابا من أمهات المصادر ، نذكر من بينها : اعجاز القرآن للباقلانى ، والموازنة بين الطائيين للامدى ، والهوامل والشوامل لابى حيان التوحيدى ، والالماع للقاضى عياض ، وتأويل مختلف الحديث لابن قتيبة . ويلاحظ أن السيد صـــقر قد اتجـــه فى الفترة الاخـــيرة لكتب الحديث النبوى الشريف ، وتمتاز تحقيقاته بالاصالة والجدية والامانة وتزويد القارىء بأقصى قدر ممكن من المعلومات التى تكشف غوامض النص القديم ، وتيسر سبل استخدامه .

(٦) انظر صفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٦١ من مقدمة المحقق .

(٧) مقدمة المحقق ص ٨٦ .

(٨) سورة الاعراف ، آيـــة ١٩٩ .

(٩) تأويل مشكل القرآن ، ص ٤ ، ٥ .

(١٠) الســـــابق ، ص ١٢ .

(١١) هذا الرأى موضع مناقشة . فمثلا ينفى ابن حزم أن يكون للغة العربية فى حد ذاتها أى أفضلية على غيرها من اللغات ، انظر الاحـــكام ٣٩/١ ، ٤٠ .

(١٢) فكرة تزيين الاعراب للكلام فكرة هامة جدا . وليت علماء النحو

يلتفتون اليهــا ويطورونها .

(١٣) سورة يس ، آيـة ٧٦ .

(١٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ١٤ .

(١٥) الســابق ، ص ١٥ .

(١٦) الســابق ، ص ١٦ .

(١٧) الســابق ، نفس الصفحة .

(١٨) الســابق ، ص ١٨ .

(١٩) الســابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .

(٢٠) الســابق ، ص ٢١ .

(٢١) من الجـدير بالذكر ان الاستاذ السيد صقر قد رجح رأى ابن قتيبة ، بل اعتقد صوابه ، فيما يتعلق بعـدم ترجمة القرآن الى اللغـات الاجنبية . انظر مقدمة المحقق ، ص ٨٠ .

(٢٢) سورة النساء ، آيـة ٨٢ .

(٢٣) تأويل مشكل القرآن ، ص ٣٢ .

(٢٤) الســابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٢٥) الســابق ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

(٢٦) ســورة سـبأ ، آيـة ١٩ .

(٢٧) ســورة سـبأ ، آيـة ١٩ .

(٢٦) ســورة سـبأ ، آيـة ١٧ .

(٢٨) ســورة البقـرة ، آيـة ٢٥٩

(٢٩) ســورة القارعـة آيـة ٥ .

(٣٠) سورة الواقعة ، آية٢٩ — وفى القراءات الشاذة لابن خالوية : « وطلع » بالعين ، قرأها على بن ابى طالب على المنبر ، فقيل له : أفـلا تغيره فى المصحف ؟ قال : « ما ينبغى للقرآن ان يهاج » اى لا يغير

(٣١) ســورة ق ، آيـة ١٩ .

(٣٢) ســورة يس ، آيـة ٣٥ .

(٣٣) ســورة المؤمنون ، آيـة ٥٤ .

(٣٤) ســورة آل عمران ، آيـة ١٠٦ .

(٣٥) تأويل مشكل القرآن ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٣٦) الســابق ، ص ٥٠ .

(٣٧) ســورة طـه آيـة ٦٣ .

(٣٨) تأويل مشكل القرآن ، ص ٥٠ ، ٥١ .

(٣٩) الســابق ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

(٤٠) ســورة الرحمـن ، آيـة ٩٢ .

(٤١) ســورة الحجـر ، آيـة ٩٢ .

(٤٢) ســورة المعـراج ، ، آيـة ٤ .

(٤٣) ســورة الرحمن ، آيـة ٣٧ .

(٤٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ٦٥ .

(٤٥) الســابق ، ص ٨٦ وما بعدها .

(٤٦) الســابق ، ص ١٠١ وما بعدها .

(٤٧) الســابق ، ص ٢٩٩ وما بعدها .

# الالتزام والقيم الجمالية فى أغانى الشيخ امام

د. جهاد سامى داود

قارىء قرآن عادى لم يكن احد يسمع به ، لولا هزيمـــة يونيو التى احدثت مناخا ديمقراطيا اتاحه تخلخل التوازن بين القوى التى تشكل محور النظام فى مصر . ظهر فجاءة وبقوة لم يتوقعها احد ، وبدات اغانيه تنتشر بسرعة فائقة ولم يستطع احد ان يمنع انتشارها ، واصبح له جمهور عريض بين الطلبة والعمال والمثقفين الذين اخذوا يرددون اغانيـــه فى الجـــامعات والمصانع واثناء المظاهرات التى تعددت فى تلك الفترة من تاريخ مصر . ثم بدأت اغانيه تأخذ بعدا آخر فتنتشر بين الجبهات التقدمية فى الشـــــعوب العربية الأخرى . وكان طبيعيـــا حينئذ ان تحـــاول السلطة احتواءه مرة والضغط عليـــه مرة اخرى ، وانتهت كلهـــا بالفشل . فمنع من الغنـــاء فى اجهزة الدولة وقطعت عليه الكهرباء فى الاحتفالات التى يدعى للغنـــاء فيها ، واغلقت امامه ابواب الرزق ، وروقبت تحركاته ، وحددت اقامته ، واخيرا وضع فى السجن . فكانت نتيجة ذلك استمراره فى الغنـــاء وانتشار اغانيه اكثر واكثر .

هكذا بدأ الشيخ امام مشواره الفنى منذ حوالى اكثر من ١٥ عاما ، عانى خلالها من الاضطهاد والسجن والاعتقـــال ما لم نسمع انه حدث لأحد فنانينا كبارا كانوا أم صغارا منذ اغلاق قوات الاحتلال الانجليزية لمسرح سيد درويش بسبب اغانيه وأناشيده ومواقفه الوطنية . فهو اذن ظاهرة فنية يجب ان نقف أمامها قليلا لنعرف خصائصها وقيمها الجمالية .

يدعى بعض الذين يحاولون تشويه اغانى الشيخ امام بانه لولا ارتباطه بالشاعر احمد فؤاد نجم واشعاره السياسية بالذات لم تكن اغانيه لتظهر وتنتشر بهذه الصورة الكبيرة ، فهو ليس فنانا حقيقيا وبخاصة انه لم يتلق اى تعليم موسيقى . وهذا غير حقيقى ، فكثيرا ما سمعنا اغانى او اناشيد وطنية فى مناسبات وطنية مختلفة او لها بعض الارتباط بالسياسة ولكنها لم تحرك مشاعرنا ، ولم يكن لها اى تأثير علينا بمجرد انتهائنا من سماعها ، بل وسريعا ما تتناساها الجماهير وكأنها لم تكن . ان اشعار احمد فؤاد نجم وان تكن احدى القيم الجمالية بلاشك فى اغانى الشيخ امام ليست السبب فى انتشارها بقدر ما تحتويه هى نفسها من قيم جمالية والحان شعبية كانت السبب الأساسى فى انتشار اشعار احمد فؤاد نجم . اما بالنسبة للتعليم الموسيقى فندرة من ملحنينا هم الذين تلقوا تعليما موسيقيا ، وكان غالبا تعليما بسيطا ، وليس هناك مثل لذلك افضل من محمد عبد الوهاب الذى لم يتلق اى تعليم موسيقى على الاطلاق ، ومن المعروف ان موسيقانا الشرقية بتراثها وتقاليدها العريقة فن يحتاج من يمارسه لفهم وادراك موسيقى دقيق قد يحدث للبعض منهم وقد لا يحدث ، وليست هناك مدرسة لذلك اعمق من تجويد القرآن والذى تعلمه واتقنه الشيخ امام .

ونعود فنسأل انفسنا مرة اخرى عن القيم الجمالية لموسيقى الشيخ امام .

ان الفن هو احد وسائل الاتصال والتقارب بين الانسان واخيه الانسان ، وهو فى مستواه الانسانى الأمثل تقارب وتجاوز للحواجز الايديولوجية بين البشر على اساس انسانى يعلو فوق كل الخلافات . ولكى يحدث ذلك يقف الفنان عاريا امام جماهيره ليعكس ما بداخله من افكار ومعتقدات ومن مشاعر واحاسيس تجاه ظواهر الحياة المختلفة للارتقاء بالانسان الى المستوى الانسانى الأمثل وتبصيره بمكانته فى العالم .

وهنا تبرز قضية الفكر والالتزام فى الفن وهى بلا شك اولى القيم الجمالية من اغانى الشيخ امام ، بل والمحور الرئيسى لهذه القيم . فلكى يعبر الفنان بصدق عن احاسيسه ومشاعره لابد ان يعكس لنا فكرا يكون ملتزما به ، بغض النظر عن ماهية هذا الفكر وركائزه . وكلما عايش الفنان هذا الفكر والتزم به ، واقتنع به اكثر ، كلما كان تعبيره اصدق واقوى ، وبالتالى اصبح تأثيره اشد واعمق فى الجماهير التى يخاطبها ، وهى التى تشعر بكل ما هو نابع عن وجدان ومشاعر صادقة .

فبديهى اذن ان تنتشر اغانى الشيخ امام فى اوساط العمال ، وبين الطلبة والمثقفين التقدميين ، وهى الاغانى التى تطرح قضايانا الوطنية من جوانبها المختلفة منحازة دائما لجانب طبقات الشعب الكادحة فى محاولة لاعدادها سياسيا ولكى تدعوها للمشاركة فى الحركة الشعبية الثورية فى مصر .

ولان اغانى الشيخ امام تنحاز دائما لجانب جماهير الشعب الكادحة ، وتطرح لها الحلول المناسبة فى قضايانا الوطنية ، فيجب ان يكون لها شكل مناسب لمخاطبة هذه الجماهير نابع منها ، بحيث تستجيب تلك الجماهير له . وهنا نأتى الى قيمة جمالية ثانية فى اغانى الشيخ امام . ففى بساطة وتلقائية متناهية نجد اشكالا موسيقية تفرض نفسها على تلك الأغانى حسب مضمون كل منها ، تتميز بالشعبية المصرية ، فمنها الموال الشعبى ، واغانى الأطفال الشعبية،«الطقاطيق» الساخرة كاغانىصبرايوب،وبقرة حاحا ، وع المحطة. وترتفع بعض اغانيه فى مشاعرها الحزينة الدفيئة فنسمع فيها مراثىشعبية، كما فى بكائية ينـاير : انا رحت القلعة وشفت ياسين . ويصل شكل الأغنية الى ابعـاد انسانية اشمل ، لتشارك فى الحركة الثورية العـالمية ، فتتحول اغنية قارىء القرآن البسيط الى نشيد ثورى شعبى انسانى عظيم ، كما فى اغنيته الرائعة جيفارا مات .

وكما فرض التزام الشيخ امام بالفكر الثورى اشكالا موسيقية شعبية نجده قد فرض عليـه ايضا استخدامه للمادة اللحنية والايقاعية الشعبية فى غالبية اغانيه . ويلاحظ ذلك اى مستمع أو متذوق لهذه الأغانى بوضوح كما فى أغنية « بقرة حاحا » :

فالبقرة حلوب       حاحا
تحلب قنطـار       حاحا

تمـاما كالأغنيـة الشعبية :

علـى عليـوه .. يـللى       ضرب الزمـيره .. يـللى

وكما فى اغنية :

يا غريـة روحى روحى       لا تحطى علـى سـطوحى
وسطوحى يطلـع فـدان       والفـدان يحتـاج مروى
والمروى عرق الانســان       والانســان يحتـاج ثروة

تماما كالأغنية الشعبية المشهورة : النجار عاوز مسمار .. والمسمار عند الحـداد .. الخ .

ومن يقم بتحليل اغانى الشـيخ امام جد فيها كثيرا من تلك الالحـان الشعبية ، وقد لا تخلو اغنية من اغنياته من مادة لحنية شعبية ، وسيشعر فورا بالنغمة الحزينة فى معظم اغانيه ، والتى تعبر عن الغبن والظلم والقهر، احدى سمات موسيقانا الشعبية المصرية .

واذا كان الشيخ امام يستمد من تراثنا الشعبى مادة لحنية فان تلحينه لاغانيه فى مجمله يتميز ببعض الميـزات الخاصة ، فهـو يبتعد تماما عن التطريب ، فهذه ليست مهمته ، ووظيفة اغانيـه وجمله اللحنية قصـيرة وسريعة ، يستمد ايقاعها من ايقـاع حركة الحياة وسواعد الكادحين ، مما يجعل لهـا طابعا مميزا، اهم ما يميزه سهولة ادائه ، فاغانى الشـيخ امام

لا تحتاج لمطرب فى ادائها ، بقدر ما تحتاج لمجموعة تعمل او تتناقش فى قضايا تهمها . وبهذه الصفات يكون تداول وانتشار اغانى الشيخ امام ســـهلا وسريعا .

كما انى اعتقد ان الشيخ امام يتميز بصفة اخرى قلمـــا حققها احد من ملحنينا الآخرين ، وهى تلحينه لصور غنائية رائعة ، ولعل السبب يرجـــع فى ذلك لكونه كفيفا ، فان خياله الفنى يقوى ويزداد فى هذه الحالة عن خيال الفنان العـــادى فيخرج لنـــا صورا غنائية اكثر من رائعة ، ولعل ذلك يظهر بوضوح فى اغنية «ع المحطة» ، فكيف صور لنـــا الشيخ امام «طلوع الخفه اما شنطة .. سلم الاتوبيس بنطه » . وكيف صور لنـــا التطيع على اولى خطى .. واللى يهبش فى الجونلة .. واللى يعلا .. واللى يوطى .. وكيف تصل تلك الصورة الغنائية الى نهايتها عنـــدما يسأل ، ولا يعني الكـــون حيخرب .. لو فقير يلهط له لهطة .. بلا شك انهـــا صورة غنائية وخيـــال اكثر من رائع ..

ونجد من هذه الصورة الغنائية امثلة كثيرة برع الشيخ امام فى تلحينها، منها على سبيل المثال : دللى الشيكاره جنب الشيكارة .. واقعد يا حنفى ولع لك سيداره . وفى اغنية يعيش اهل بلدى . فكيف يعيش المثقف على مقهى ريش .. وكيف يعيش التنابله فى حى الزمالك .. واخيرا كيف يعيش الغلابة فى طى النجوع .

ولعل اهم صورة غنائية للشيخ امام نجدها فى اغنية جيفارا مات فهى تصل فى عمقها الى مستوى انسانى عظيم وخاصة فى المقطع الذى يصـــور اغتيال البطل الثورى جيفارا .

عينى عليه ساعة القضا
من غير رفاقه تودعه
يطلع انينه للفضـــا
يزعق ولا مين يسمعه
يمكن صرخ من الألم
من لسعة النـــار فى الحشا
يمكن ضـــحك
او ابتسم
او ارتعش
او انتشى
يمكن لفظ آخر نفس كلمة وداع
لجـــل الجيـــــاع
يمكن وصيه للى حاضنين القضية
بالصـــراع
صور كتير ملو الخيـــال
والف مليـــون احتمال
لكن اكيد ولا جـــدال
جيفارا مات موتة رجال .

وهكذا يضفى الشيخ امام من احساسه ومشاعره تجاه القضية التى يعايشها ويشعر بها بقوة وصدق لحنا جياشا جميلا يعطى لكلمات نجم القوية مزيدا من القوة ، وآفاقا ومعانى جديدة ، ويشرك معه جماهير المستمعين فى بساطه وتلقائية شعبية متدفقة فى رثاء ذلك البطل : « عينى عليه ساعة القضا » ، فتتحول كلمات نجم الى رثاء شعبى عميق لجيفارا ، سرعان ما يحوله الشيخ امام وفى براعة متناهية مستغلا استجابة الجماهير للحزن والرثاء على البطل ، فيطرح لهم الحل فى صورة نشيد ثورى قوى :

صرخة جيفارا يا عبيد
فى اى موطن او مكان
مفيش بديل
مفيش مناص
يا تجهزوا جيش الخلاص
يا تقولوا ع العالم
خلاص .

لا شك انها موهبة فنية ، وبراعة موسيقية ، وخيال خصب ، واحساس عميق ، وايمان بالقضية .

ننتقل بعد ذلك الى الأداء فى أغانى الشيخ امام . فهو اولا يتميز بالالتزام المطلق بقواعد اللغة العربية واصول نطقها ، وهذا طبيعى وهو قارىء القرآن ، والذى تعلم واجاد تجويده ، كما انه بارع فى التعبير عن الكلمة كما اوضحنا فيما سبق . ولعل أهم ما يميز اداء الشيخ امام لأغانيه عدم استخدامه للآلات الموسيقية كما تعودنا فى الاغانى الاخرى ، بل يستخدم آلة العود فقط ، لتكون مرشدا له فى غنائه ، ويمكن بسهولة الاستغناء عنها. وكما ان اغانيه ، كما قلنا ، لا تحتاج لمطرب محترف ، فهى ايضا لا تحتاج لفرقة موسيقية ، واستعدادات خاصة ، لأنها ملحنة للشعب لكى يغنيها فى أى زمان ومكان ، وبذلك تحقق الهدف الذى من أجله كتبت ولحنت .

اما الجديد فى اداء الشيخ امام فهو استخدامه للمجموعة او «الكورس» كما تعودنا أن نسميه . ذلك أن اغانى الشيخ امام تطرح قضايا وطنية تهم الجماهير ، وتقوم بدور فى توعيتها وتحثها للحركة ، وتدعوها للمشاركة فى العمل والتغيير . ومن ثم فهى تطالب الجماهير بالمشاركة فيها ، فلا يقتصر دور المستمع على الاستماع او النشوة والطرب ، بل لابد ان يتعدى المستمع ذلك الدور ،وان يشارك بنفسه بدور ايجابى فى العمل الفنى ، فيصبح للكورس دور اساسى وايجابى وهو الدور الذى تمثله جماهير الشعب سواء بالتعليق على الاحداث ، او توضيح مغزى الأغنية ، او طرح الحل والمشاركة فيه للقضية الوطنية ، او السخرية من الأوضاع او بعض الطبقات .. الخ . وبذلك نرى أن الكورس فى أغانى الشيخ امام قد دخل فى البناء الأساسى فى اغانيه ، وتحول الى قيمة جمالية مختلفة تمام الاختلاف عما تعودناه من الملحنين الآخرين فى ترديد لزمة معينة او خلال

الفواصل بين كل مقطع فى الأغنية . وبهذا تصبح اغنيات الشيخ امام اكثر شعبية ، وتشارك الجماهير فى خلقها ، كما هو مفروض ان تشارك فى العمل والتغيير بشكل ايجـابى نحو مستقبل اكثر اشراقا .

فلا عجب اذن ان تنتشر اغانى الشيخ امام برغم المحاربة الدائمة لها وله ، فان التزامه بفكر واضـح ، واقتناعه القـوى الصادق به ، قد مده فى تلقائية بسيطة بقيم جمالية فنية اثرت لصدقها فى الجماهير التى غنتهـا وحفظتها ، لانهـا فى الأصل نابعة منها . ولا عجب أيضا أن تنتشر هـذه الأغانى فى دول عربية اخرى ، لأنهـا تمثل جانبا انسانيا مشتركا ، وتحتوى على قيم جمالية ومزاجية مشتركة فى مجملها بين جميع شعوب الدول العربية.

ان الشيخ امام فنان صادق مع نفسه ، التزم بفكر واضـح الى جانب جماهير الشعب ، فأخرج لنـا فنا صادقا ، وقيما جمالية جديدة ، فأحبته الجماهير ، واعطته نجاحا ، كما اعطاها تضحيات ، فتحية له ، ولكل فنان ملتزم وصادق .

---

* د. جهاد سامى داود

مدرس بقسم علوم الموسيقى بكونسيرفتوار القاهرة ، حاصـل على شهادة الدكتوراة فى الموسيقى من صوفيا ، احد قادة اوركسترا القاهرة السيمفونى .

مســـرح :

## موســم الفضـــائح المسرحية

فؤاد دوارة

الظاهرة المسرحية لا تنشأ فى فراغ ، ولا تتطور من عدم ، ولا يمكن عزلها عن بقية الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية المحيطة بهـــا . لذلك اذا اردنا ان نرصد هذه الظاهرة خلال موسم وأحد ، كمـــا سيحاول هذا المقـــال بالنسبة لموسم ١٩٨٣/٨٢ ، فلابد ان يكون واضحا فى الأذهان ان هذا الموسم ليس الا محصلة لتراكمات عديدة سابقة ، ونتـــاج للظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية المتردية التى تعــرض لهـــا مجتمعنا فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، وازدادت ترديا وتدهورا طوال السبعينيات .

لقد عرف المسرح المصرى بدايات ازدهار فنى فيما بين عامى ١٩٥٦ و ١٩٦٦ ، لعله لم يعرف مثلها على مدى تاريخه القصير نسبيا . ونقـــول « بدايات » لأن مد تلك الحركة المسرحية الناهضة لم يتح له أن يكتمل حتى يبلغ سمته ، ولأن تلك الســـنوات المزدهرة ، التى اصطلح على تسميتها « بمسرح الستينيات » ، لم تخل من سلبيات وعنـــاصر تخلف ، هى نفسها التى استشرت وسيطرت فيما بعد فى سنوات التراجع والتدهور ، لتسلمنا الى مرحلة الأزمات التى مازلنا نعانى منها فى مختلف مناحى حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية .

والمتابع للحركة المسرحية منذ اواخر الستينيات سيجد تعبير «الأزمة» يتردد فى وصفها بكثرة مذهلة على اقلام الكتابوالنقاد من مختلف الاتجاهات، وعلى السنة الفنانين والمسئولين على اختـــلاف مواقعهم ، وفيما يشـــبه الاجماع ، وسيجد المؤتمرات تعقد لبحث اسباب علاج تلك الأزمة ، واللجان تشكل ، والخطط توضع وتنشر ، والوعود تبذل ، دون أن يؤدى ذلك كله ، ولو الى انفراج مؤقت لتلك الأزمة المتفاقمة .

والأزمة كالمرض المزمن ، قد يظل كامنا سنوات طويلة ، وقد يجد فى الجسم عناصر مقاومة تبقى على الحياة الى حين ، ثم لا تلبث هذه العناصر ان تضعف ، ليعلن المرض عن نفسه فى شكل آلام حادة فى أحد الأعضاء ، أو انفجار فى عضو آخر .. وهذا بالضبط ما بدأ يحدث فى حركتنا المسرحية خلال هذا الموسم بصورة واضحة ، نتيجة لأزمتها الطويلة المزمنة ، ولذلك أسميته « موسم الفضائح المسرحية » أو موسم الآلام والانفجارات المسرحية ان شئنا مزيدا من الدقة .. وان لم يخل مع ذلك من بعض مظاهر الصحة والتماثل للشفاء .

* * *

بدأ الموسم بفضيحة مدوية فى أعرق حصون مسرحنا ، وأخصبها تاريخًا ، وفى مناسبة ثقافية جليلة لا تتكرر كثيراً .. فقد كان المفروض أن يسهم « المسرح القومى » فى « مهرجان شوقى وحافظ » الذى نظمته وزارة الثقافة فى اكتوبر الماضى ، بمسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقى ، واستغرق الاعداد لها عدة اشهر ، وحفلت الصحف بالأخبار والموضوعات المصورة والأحاديث والاعلانات حول هذا الحدث المسرحى الهام ..

وفى ليلة الافتتاح رفع الستار فى الموعد المحدد أمام ضيوف المهرجان من مختلف الأقطار العربية .. وبحضور رئيس الوزراء وعدد غير قليل من الوزراء وكبار المسئولين وجمهور غفير .. وبعد أقل من عشر دقائق اذ بالستار يسدل مرة أخرى بحجة عدم وصول المطرب الذى يضطلع ببطولة المسرحية ..

وتتابعت التصريحات والتحقيقات ، وتبودلت الاتهامات والتكذيبات.. واسفر ذلك كله عن بيان اصدرته وزارة الثقافة قررت فيه أنه استبان للجنة التحقيق « .. ان المسرحية لم تكن معدة اعدادا كاملا للعرض فى اليوم المحدد وفقا لما كان مقررا من قبل ، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالألحان .. » !!

العجيب أن أحدا من المسئولين عن هذه الكارثة لم يعاقب ، أو حتى توجه اليه كلمة لوم .. والأعجب ان المسرحية التى بذلت فيها جهود كبيرة ، وانفقت عليها أموال طائلة ، لم تستكمل بعد ذلك ، ولم تعرض حتى اليوم ..

ومنذ اكثر من تسعة اشهر خلف سميحة أيوب فى ادارة المسرح القومى سمير العصفورى .. فماذا قدم خلال هذه المدة ؟

لا شىء سوى مجموعة من الأحاديث والتصريحات الصحفية ، والاعلان عن تقديم مسرحية « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور من اخراج كرم مطاوع ، ثم العدول عنها لعجزه عن تجميع الممثلين اللازمين لأدائها ..

ومرة أخرى لم يعاقب أحد ، بل لم يحقق مع أحد بالمرة ..

وترتب على ذلك انه لأول مرة منذ انشاء المسرح القومى سنة ١٩٣٥، ينقضى موسم كامل لم يقدم فيه هذا المسرح العتيد مسرحية واحدة ، وهو الذى يضم أكفأ الخبرات والطاقات المسرحية فى الوطن العربى كله .. ترى كم كلف هذا المسرح الكبير دافع الضرائب البسيط المرهق بالأعباء والأزمات ؟!

ولا يمكن تبرير هذه الفضيحة الأخيرة باغلاق مبنى المسرح القومى منذ ما يقرب من عامين لترميمه وتجديده .. فلو كان القائمون عليه جادين حقا لقدموا عروضهم بأى مسرح آخر بالقاهرة ، او بالأقاليم ، او لأقاموا سرادقات يمثلون فيها كما فعل رواد مسرحنا كثيرا ..

واخيرا ، واثناء اعداد هذا المقال فى النصف الثانى من شهر سبتمبر، آخر شهور الموسم المسرحى ، استيقظ المسرح القومى من رقاده الطويل، ليقدم مسرحية « بيت الأصول » من تأليف عاطف الغمرى واخراج عبد الرحيم الزرقانى ، وهى مسرحية جيدة من طراز مسرحيات « ابسن » الاجتماعية التى تعتمد على النقاش العقلى اكثر من اعتمادها على الأحداث المادية الصاخبة . والقضية التى تناقشها هى قضية حرية الراى وضرورة ان يكون لكل منا رايه الخاص وموقفه الايجابى المستقل غير الخاضع لمن هم اقوى منه ، وغير المتاثر بمصالحه المادية الخاصة ..

وبناء المسرحية ناضج ومحكم ، وحوارها مركز وسلس وحافل باللمسات الانسانية والشاعرية بصورة لم تتحقق لاكبر كتاب مسرحنا ، الأمر الذى دعانا بالاضافة الى بعض الشواهد الأخرى الى ترجيح ان المسرحية مترجمة عن نص أجنبى ..

وايا كان الأمر فقد نجح الزرقانى مع عدد من نجوم المسرح القومى — من بينهم ناهد سمير واشرف عبد الغفور ونادية السبع وعادل المهيلمى — فى تقديم عرض محترم يليق بمكانة المسرح القومى وتاريخه ، وان لم يحظ باقبال جماهيرى يذكر ، بسبب عرض المسرحية بمسرح « الجمهورية » المنعزل فى حى عابدين ، مع قلة الدعاية لها ..

وقد قرانا مؤخرا عن تشكيل لجنة للتحقيق فى المبالغ الطائلة التى انفقت على ترميم المسرح القومى ، ونرجو الا تنتهى الى فضيحة اخرى قائمة بذاتها ، خاصة اذا قارنت بين هذه المبالغ والمبالغ التى يتكلفها بناء مسرح جديد فاخر فى زمن اقل !!

ونتيجة لاغلاق مبنى المسرح القومى ، توقف ايضا او كاد ، نشاط « المركز القومى للمسرح » ، الذى كان يشغل مساحة ضئيلة فيه لا تتناسب مع واجباته ومسئولياته ، فاجلى عنها بمكتبته ومخطوطاته ومحفوظاته الأثرية الثمينة الى مخزن رطب ضيق يهددها بالتلف والضياع ..

* * *

ويذكرنا اغلاق مبنى المسرح القومى ما يقرب من عامين ، باغلاق ثانى مسارح القاهرة ، وهو مسرح محمد فريد ، بعد احتراق اجزاء ضئيلة منه فى ابريل ١٩٨٢ ، وعدم البدء فى اصلاحه الا منذ شهر او شهرين .. بل لقد باع قطاع المسرح مقاعده وبعض معداته بثمن بخس لاحدى فرق القطاع الخاص ، استخدمتها فى انشاء مسرح جديد بميدان الدقى ..

وترتب على اغلاق مسرح محمد فريد ، وهو مقر « فرقة المسرح الكوميدى » ، توقف هذه الفرقة هى الاخرى ، فلم تقدم عملا واحدا طوال الموسم الشتوى المنقضى ..

وقبل أن ينتهى الموسم الصيفى بشهر ونصف اذا بالمسرح الكوميدى يفاجئنا بتقديم عرضين فى وقت واحد ، أولهما بالقاهرة ، والآخر بالاسكندرية

..تكلفا — حسب رواية جريدة « الأخبار » — ٨٤ الف جنيه ، فى حين أن ميزانية المسرح كلها ٧٠ الفا !!

عرض القاهرة اقتباس سيء لمسرحيــة « كنوك او انتصـــار الطب » للكاتب الفرنسى جول رومان ، احتفظ فيه أحمد عفيفى باطارها الخارجى ، وحشاه بالعديد من المواقف الهازلة ومشاهد الميلودراما الزاعقة ، بالاضافة الى بعض عبارات النقد الاجتماعى المباشر للأطباء المستغلين ، ودعوتهم الى علاج الفقراء مجانا .

اهم ما يعيب هذه التوليفة التى قدمت باسم « ازى الصحة » تجريدها للشخصيات من مقوماتها النفسية والاجتماعية والفكرية ، فبدت اما اشباحا باهتة او بهلوانات مهرجة ، ومن ثم استحال علينا أن نقتنع بصدق اى نقد وضع على السنتها ..

وزاد من وضوح هذا العنف ضعف مستوى الاداء التمثيلى بحيث كاد العرض يقترب من مستوى ما تقدمه فرق الهواة لولا اضطلاع الفنان حمدى احمد بدور البطولة ..

اما عرض الاسكندرية فترجمة عامية للهاة شكسبير الشهيرة « حلم ليلة صيف » بقلم د. سمير سرحان ، واخراج حسين جمعة ، الذى ظل متوقفا عن العمل اكثر من عشر سنوات .. ثم عاد بهذا العرض الممتاز الذى قدم فى الهــواء الطلق بقلعة قايتباى ، وكانت النية فى البداية متجهة الى تقديمه فى حدائق انطونيادس التى تلائمه اكثر ، لمـا هو معروف من أن معظم احداث المسرحية تدور فى غابة .. غير ان المبلغ الطائل الذى طلبته هيئة تنشيط السياحة نظير تأجير مسرح الحديقة حال دون ذلك ..

وأول ما يلفت النظر فى هذا العرض خلوه من اى نجـم مشـــهور — باستثناء الفنان كمال ياسين .. ومع ذلك فقد كان مستوى التمثيل مرتفعا وملفتا للنظر .. واسهمت اغانى الشاعر السكندرى احمد السمرة والحان د. جمال سلامة ، ورقصات مجدى الزقازيقى مع ديكورات وأزياء حسين جمعة فى تقــديم عرض مرح مبهج كان من الممكن أن يتضاعف نجاحه لو قدم فى حدائق انطونيادس ، ولو بدأ عرضه فى أوائل الصيف لا فى أواخره ..

وقد احسنت ادارة قطاع المسرح بنقله الى القاهرة لكى يشـــاهده أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للفن الأصيل .. وكنا نتمنى لو طالت مدة عرضه لتحقيق هذه الغاية ، خاصة مع ما نعرفه من ندرة العروض الجيدة التى تقدمها مسارح الدولة ..

ولن أعيد هنا ما قلته حالا عن توقف المسرح القومى ، ولكنى لابــد أن أعيد ما قيل كثيرا عن السيد راضى مدير « المسرح الكوميدى » ، وكيف يجمع بين ادارة هذه الفرقة الحــكومية وملكية وادارة فرقة اخرى منافسة من فرق القطاع الخاص ، وتشابك علاقاته وأعماله مع فرق أخرى عديدة من القطاع الخاص ، وهو ما لابد أن يتعارض ويتناقض مع واجبات وظيفته الحــكومية ، ومصالح الفرقة التى يديرها .. ووضح ذلك فى العقبــات التى وضعها أمام الفنان حسين جمعة اثنــاء اخراجه « لحلم ليلة صيف » .

اضف الى هذين المسرحين الكبيرين المغلقين هذه المدة الطويلة دون مبرر مقنع ، « مسرح ميامى » الذى يؤجره قطاع المسرح منذ سنوات طويلة لفرقة من فرق القطاع الخاص ، تؤجره لغيرها من الفرق أكثر مما تعمل عليه .. وما نص عليه تقرير رسمي قدم لمجلس الشعب من أنه « ..فى حقبة لا تزيد على ٢١ عاما استغنت هيئة المسرح عن قرابة عشرة مسارح للقطاع الخاص ... » .

ومع ذلك كله فالسيد وزير الدولة للثقافة يبدى المــه فى حديث أخير لأن « القاهرة بملايينها الاثنى عشر لا يخدمهم سوى خمسة أو ستة مسارح.. وهذا العجز فى دور العرض المسرحى لن ينتهى أو يحل قبل سنوات طويلة قادمة .. » !!

وياليت فرق قطاع المسرح نجحت فى استغلال هذه المسارح القليلة ، وشغلها بما يفيد الناس ويرفه عنهم ..

* * *

اذا كانت فضيحة « مجنون ليلى » قد فجرت أزمة القطاع العــام فى المسرح ، وكشفت أوضاعه المتدهورة ، فان فضيحة الممثل سعيد صالح قد فجرت أزمة القطاع الخاص ، وكشفت عن هبوطه الفنى والأخلاقى ، والسموم القاتلة التى يشيعها فى عقول مواطنينا ، والقيم المنحلة التى يرسبها فى وجدانهم وسلوكهم واساليب تعبيرهم ، خاصة وهو يحظى بأكبر قدر من حفاوة كافة أجهزة الاعلام الحكومية .. وعلى راسها التليفزيون الحريص على اعادة مسرحياته ، والاستعانة بكثرة بنجومه المضحكين فيما يقــدم من تمثيليات وبرامج ..

فهذا ممثل اقبلت عليه الجماهير الطيبة وشجعته ، فلم يقنع بما حققه من نجاح وما حفلت به مسرحية « لعبة اسمها الفلوس » من مواقف الفكاهة والاضحاك ، وهى مسرحية جيدة على قــدر كبير من التماسك والنضــج للكاتب ناجى جورج ، فظل يضيف اليها كل ليلة نكاتا وعبارات يرتجلها ، حتى افسد بنــاء المسرحية ، وتجــاوز الخروج عن نص المسرحية الى الخروج عن الآداب العــامة ..

وحررت الرقابة على المصنفات الفنية ثلاثة محاضر بمخالفات لسعيد صالح ، فلم يرتدع ، ومضى فى اضافاته وارتجالاته ، فتفوه بعبارات جارحة ، لا يمكن صدورها الا فى البؤر والمواخير ، فقدم الى محكمة الآداب التى قضت بحبسه وتغريمه ..

وبالرغم من الضجة الصحافية التى صحبت هذه الفضيحة المسرحية ، فهى لا تمثل حالة خاصة أو شاذة فى مسرح القطاع الخاص ، بل هى شىء عادى ومألوف ومتكرر كل يوم .. انما اتخذت حادثة سعيد صالح هذا الحجم بسبب تحديه لسلطة النيابة ، ورفضه المثول امامها ، مما اضطرها لاصدار امر بالقبض عليــه ..

وما حدث بعد ذلك أثنــاء التحقيق والمحاكمة لا يقل خطرا عن الجنحة نفسها ، فقد تضامن مع سعيد صالح عدد من زملائه من نجوم الاضحاك ، وملأوا الصحف بتصريحات غريبة ، وخطب بعضهم فى المحكمة يدافع عنه وعن حقه فى الخروج على النص .. بل بلغت بهم الجرأة حد زيارة القاضى فى بيته

بصحبة محاميهم .. فلما لم يستجب لهم طلبوا رده .. الى آخر ما حفلت به الصحف من اخبار وتعليقات حول هذه الفضيحة الغريبة ..

وخطورة هذه التصرفات تتمثل فى أن هؤلاء المضحكين قد تصرفوا كأصحاب النفوذ الذين يعتقدون انهم بحكم علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسئولين قد أصبحوا فوق المساءلة القانونية .. تماما كتجار الأغذية الفاسدة وبقية مجرمى عصر الانفتاح الاستهلاكى ، الذين استندوا فى ارتكاب جرائمهم واستغلالهم البشع للشعب ، الى علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسئولين ، وما قدموه لهم من رشاو وهدايا .. وليس فى هذا اى غرابة ، فكلا الفريقين استغل الشعب ، وقدم له غذاء فاسدا .. وان كان غذاء العقل والوجدان اخطر بكثير من فساد أغذية البطون ، لأنه ليس من السهل كشفه كالأخير ، ومن الصعب علاج آثاره عن طريق المصادرة والاعدام ..

وشهد الموسم الماضى فضائح مسرحية اخرى ، كاغلاق « مسرح هدى شعراوى » بعد الانتهاء من اعداده للعرض ، وقبل افتتاحه بليلة واحدة .. وكعجز اتحاد عمال مصر عن استعادة مسرحه الواقع فى مبناه من احدى فرق القطاع الخاص التى تؤجره من الباطن للفرق الأخرى ، وتمنع الفرق العمالية من تقديم انشطتها عليه ..

وكتلك الفضيحة التى نشرتها جريدة « الأحرار » الصادرة ١٩ سبتمبر ، وهذا نصها :

« بعد انتهاء عرض الفصل الأول من مسرحية « مزرعة الحيوانات » فوجىء المتفرجون بايقاف العرض وكان منتج المسرحية قد قام بتحصيل الايراد من الشباك ، وغادر المسرح قبل أن يقوم بتسديد أجور الممثلين ماجدة الخطيب وسعيد عبد الغنى ، اللذين تركا المسرح لمطاردة المنتج . وعندما علم الجمهور بذلك بدأ فى مطاردة الممثلين والمنتج لاسترداد قيمة التذاكر .. هذا وقد توقف عرض المسرحية نهائيا !! » .

وهناك فضائح اخرى اصبحت مألوفة من كثرة تكرارها ، كاعلان قطاع المسرح عن مسرحيات لا تقدم ابدا ، وتتكلف هذه الاعلانات آلافا مؤلفة من الجنيهات .. وكاضطرار المخرجين الى تعديل طوأقم مسرحياتهم ست أو سبع مرات قبل ظهورها للناس ، هذا اذا قدر لها أن تظهر .. ثم توقف العرض فجاة بسبب غياب احد الممثلين ، او لارتباط ممثل آخر بالتمثيل فى احدى مسلسلات الخليج .. وكتقديم عروض تكلفت آلاف الجنيهات أمام مقاعد شبه خالية ، ولأيام قليلة ، لا تتناسب مع تكلفة العرض ... الى آخر هذه النوعية من الفضائح المتكررة التى لا يكاد يخلو منها موسم من المواسم الاخيرة ، وبكثرة يصعب حصرها فى دراسة بهذا الحجم المحدود ..

* * *

فلندع اذن حديث الفضائح ولننتقل الى استكمال استعراضنا لأهم المسرحيات التى قدمت خلال الموسم المنقضى .. فنبدأ أولا بملاحظة أن عدد المسرحيات التى قدمتها فرق القطاع الخاص أكبر بكثير من المسرحيات التى قدمتها فرق القطاع العام ، واكثر جماهيرية ، بحيث أصبح القطاع الخاص هو الواجهة المعبرة عن المسرح المصرى ، وهو المسيطر بقيمه الفنية الضحلة على كل فنون التعبير الدرامية ، لا فى مصر وحدها ، بل وفى غالبية الأقطار

العربية ايضا .. ولم يكن من الممكن أن يتحقق له مثل هذا الانتشار والنفوذ ، لولا انكماش مسارح القطاع العام ، وقلة عروضها ، وهبوط مستوى كثرتها ..

وليس من شأن النقد الجاد أن يتعرض لهذه الأعمال التجارية ، الا باعتبارها ظاهرة سلبية بحاجة الى المقاومة والترشيد .. فهى اقرب ما تكون للسلع الاستهلاكية التى تحرص على ارضاء زبائنها ، وغالبيتهم من طبقة الحرفيين وتجار الانفتاح الاستهلاكى والسائحين العرب والاسرائيليين!!. وابتزاز اكبر قدر من اموالهم ، ومن ثم فصلتها بفن المسرح واهية تكاد تكون منعدمة ..

ومع ذلك فقد شهد مسرح القطاع الخاص خلال الموسم الماضى عدة ظواهر ايجابية ، لا شك أن اهمها اقدام على سالم ونور الشريف على انشاء « مسرح الممثل » الذى قدم « سهرة مع الضحك » تضم ثلاثا من أنضج ما كتب على سالم الذى اخرج بنفسه واحدة منها ، فى حين اخرج نور الشريف الاثنتين الأخريين ، واضطلع ببطولة المسرحيات الثلاث التى تعالج أدق مشكلات مجتمعنا واكثرها جدية بأسلوب ساخر مرح بعيد عن الاسفاف والتهريج ، ومع ذلك فقد حققت نجاحا كبيرا فى الاسكندرية والمحلة الكبرى .. ثم فى القاهرة ، واثبتت أن الفن النظيف يمكن أن يحقق ربحا ، بعد أن يغطى تكاليفه .

وكذلك قدم لينين الرملى ومحمد صبحى ملهاة استعراضية ناضجة فنيا وانسانيا ، وبعيدة عن الهبوط والتهريج اللصيقين بمسارح القطاع الخاص ، فحققت هى الأخرى نجاحا ملحوظا وارباحا معقولة .. لكن يبدو ان محمد صبحى وجدها قليلة ، فارتد الى دور البهلوان المهرج بلا هدف ولا غاية ، فى مسرحيته القديمة « الجوكر ».. واتبعها بمسرحية « البغبغان » المشابهة ، والمسرحيتان من انتاج واخراج جلال الشرقاوى .

هاتان المحاولتان الجادتان فى القطاع الخاص كانتا جديرتين بتشجيع قطاع المسرح ومؤازرته ، ولكن يبدو انهما لم تعجبا السيد راضى ، ومن ثم فلم يفكر أحد فى مساندتهما ، أو الانتاج المشترك مع أصحابها ..

وعلى العكس من ذلك حظيت مسرحية « الشخص » للأخوين رحبانى بالعديد من التسهيلات والتيسيرات من قطاع الفنون الشعبية ، بعد أن تعاقد منتجوها السعوديون مع محمود رضا وكيل وزارة القطاع على تصميم رقصاتها ..

وبالرغم من ارتفاع المستوى الفنى للمسرحية ، ومن أنها أول مسرحية تقدم للاخوين رحبانى فى القاهرة ، فلم يقدر لها نجاح جماهيرى كبير ، لغرابة موضوعها على البيئة المصرية ، ولأن الكثيرين ممن يملكون ثمن تذاكرها المرتفعة ، سبق لهم أن شاهدوها فى بيروت ، وفى غيرها من العواصم العربية التى عرضت فيها ، بالاضافة الى انتشارا تسجيلاتها المرئية والصوتية ..

وكانت « ريا وسكينة » أنجح مسرحيات القطاع الخاص خلال الموسم

الماضى ، فقد حشدت لها امكانات فنية ضخمة ، واحيطت بحملة دعاية هائلة ، وترتب على ذلك رفع ثمن تذكرة الدخول الى خمسة عشر جنيها لاول مرة فى المسرح المصرى ..

فاذا عدنا الى مسرح القطاع العام لاحظنا ان انشط فرقه واكثرها جدية هو « المسرح الحديث » الذى يديره الفنان محمود الحدينى .. فقد قدم اربعة عروض ناجحة .. اولها « الرهائن » من تأليف الدكتور عبد العزيز حمودة واخراج فهمى الخولى .. وهى مسرحية متخلفة سياسيا متوسطة القيمة فنيا ، لا تكاد تتجاوز مستوى فرق الهواة .. ومع ذلك فقد بذل مخرجها جهدا كبيرا لتحويلها الى عرض استعراضى صاخب ، حشد له عددا من الممثلين المعروفين ، فحققت نجاحا جماهيريا لا بأس به ..

ثم تلتها « الثأر ورحلة العذاب » لتكشف الوجه الآخر لمحنة فرق القطاع العام ، وسهولة تجاوزها ، بحيث يصبح استمرارها بعد ذلك تعبيرا عن العجز الفاضح ، او التخريب المتعمد لمسرح الدولة ، الذى لا يمكن ان تنهض بمسئولياته التثقيفية مسارح القطاع الخاص ، مهما سخت فى الانفاق ، وحشدت من النجوم والامكانات ..

لقد رد الكثيرون ازمة مسرح القطاع العام الى اعراض كبار الممثلين عن القيام بالأدوار التى تسند اليهم ، ايثارا للمكاسب المادية الكبيرة التى تعود عليهم من الاشتراك فى مسلسلات التليفزيون الخليجية .. ولكننا نجد فى هذه المسرحية ثلاثة نجوم من اروج ممثلى هذه المسلسلات ، وهم سهير المرشدى ، ومحمود الحدينى ، وحسين الشربينى .. لم يترددوا مع غيرهم — فى التضحية ببعض مكاسبهم التليفزيونية فى سبيل تقديم مسرحية جيدة بكل المقاييس ، بالرغم من ان مؤلفها محمد أبو العلا السلامونى مازال شابا فى اول سلم الشهرة .. ليس عضوا فى لجان القراءة والمكاتب الفنية ، ولا يسبق اسمه لقب الدكتوراه الذى كثيرا ما موه على البعض ، فاجازوا لاصحابه مسرحيات لا تستحق الاجازة ..

وساعدهم على ذلك ان مخرج المسرحية — عبد الرحيم الزرقانى — لا يختلف حول استاذيته اثنان .. ولا يعنى هذا اننا نعارض فى اتاحة الفرص للمخرجين الشبان ، بقدر ما نعارض فى اهمال الخبرات المتمرسة ، وانفراد الشبان بالاخراج وحدهم ، خاصة وان بعضهم كان يختار خلال المواسم السابقة المسرحيات لا لجودتها ، بل ارضاء لهذا المسئول الكبير او ذاك ..

وتقدم « الثأر ورحلة العذاب » علاجا حديثا لحياة الشاعر الجاهلى الكبير « امرىء القيس » ، ومن أهم ما وفقت اليه وصل قضية الثأر القديمة بواقعنا العربى المعاصر ، وما يمزقه من صراعات واضطرابات .. واصرار البطل على مواصلة طريقه النضالى بالرغم من كل الصعاب والمعوقات ..

وان كنا نأخذ عليها مساواتها فى أكثر من موضوع بين القوتين العظميين القديمتين — الروم والفرس — فى تآمرهما على الشاعر وقضيته ، مما يوحى بنفس الموقف من القوتين العظميين فى عالمنا المعاصر ، وهو ما لا يقول به الا مغرض ، أو عاجز عن فهم حقائق الصراع السياسى الحديث ..

والمسرحية الثالثة التى اختتم بها « المسرح الحديث » موسمه الشتوى هى « الحلم يدخل القرية » للكاتب الكبير سعد مكاوى ، وقد عالج فيهـا حلم الانسانية بالعدل والحرية من خلال خرافة تشيع فى قرية مصرية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، مؤداها أن احدى نساء القرية ستلد « المهدى المنتظر » الذى سيملأ الأرض عدلا وينصف المظلومين من ظالميهم ..

واذا كانت المسرحية قد انتهت بانتصار ممثلى الاقطـاع والرجعية وسلطة البطش البوليسية على جماهير الفلاحين ، واحباطهم لآمالهـا فى الاصلاح والتغيير الذى كانت تتوقعه على ايدى « المهدى المنتظر » ، فانها حافلة مع ذلك بالعديد من النغمات المتفائلة الصادرة عن ايمان حقيقى بقدرة الجماهير على التغيير والانتصار على مستغليها وظالميها .

بهذه المسرحية عاد المخرج الكبير سـعد اردش الى مواصلة دوره البناء فى اثراء المسرح المصرى بعد غيبة طويلة قضاها بين الجزائر والكويت يدرب براعمها المسرحية .. وقد وفق فى اخراج المسرحية ، وخلق الجو المناسب لموضوعها ، واختيار الممثلين الملائمين لشخصياتها ، وبخاصـة صلاح قابيل فى الترزى المستنير والد « المهدى المنتظر » ، وميرفت سعيد فى دور « صبوحة » الفـازية التى تابت واصبحت خادمة لمقـام « المهدى المنتظر » ، وفاروق نجيب فى دور المخبر..اما محمد احمد المصرى ( ابو لمعة ) فقد ادى دور « العمدة » بأسلوب مسارح القطاع الخاص الهازل ، واسرف فى الخروج على النص حوارا وحركة حتى كاد يفسد العرض كله ..

واسهم المسرح الحديث فى الموسم الصيفى بعرض مكون من ثلاث من مسرحيات سعد الدين وهبة القصيرة التى نشرها فى كتاب يحمل اسم احداها وهى « الوزير شال الثلاجة » .. وقد سبق أن قدم « المسرح القـومى » ستا من هذه المسرحيات فى سهرتين خلال موسمين متتاليين .. ومعنى ذلك ان المسرحيات الثلاث التى اختارها « المسرح الحديث » ليست افضـل مسرحيات المجموعة ، فاذا اضفنا الى ذلك ان هذه المسرحيات نفسها ليست من افضل ما كتبه سعد الدين وهبه ، ادركنا مدى الظلم الفادح الذى وقع على المخرجين الشـبان الذين يقدمون انفسهم للجمهور لأول مرة من خلال هذه المسرحيات القصيرة بامكانات ضئيلة وممثلين غالبيتهم غير مشهورين ..

وان كان من الحق ان سليمان الهادى كان أحسن حظا من زميليه ، لان مسرحية « عنتر ٨٣ » التى أخرجها افضل من زميلتيها واخف ظلا واكثر حيوية واصالة .. وكذلك فقد اضطلع ببطولتها بنجاح كبير الممثلان القديران الموهوبان لطفى لبيب وكريمة الشريف ..

اما اسواهم حظا فكان سعد عبد الكريم الذى اخرج مسرحية « جوازة صيف » ، فهى نموذج للمسرحية محكمة الصنع التى تعتمد على مفاجاة مفتعلة دون ان تقـول شيئا .. فى حين ان مسرحية « الوزير شال الثلاجة » أقرب للنكتة الساخرة ، وتأثرها واضح بمسرحية « بين يوم وليلة » لتوفيق الحكيم، وقد أخرجها باجتهاد سمير فهمى ، ونجح فى تجسيد ما تحويه من جو النفاق الرخيص المسيطر على مصالحنا الحكومية ، وعاونه على تحقيق ذلك عدد من الممثلين المجتهدين من بينهم عبد المنعم عطاء ، وايمان حمدى ، ومحمد محمود ..

كنت أتمنى لو دقق المخرجون الثلاثة فى اختيار النصوص التى تمكنهم من ابراز مواهبهم وطاقاتهم الفنية بصورة افضل .

* * *

وخلال هذا الموسم شهدنا « لمسرح الطليعة » خمسة عروض متفاوتة القيمة ، بداها ببرنامج من قسمين احياء لذكرى الشاعر صلاح عبد الصبور ، القسم الأول مختارات من شعره ومسرحياته اجاد اعدادها واخراجها سمير العصفورى ومحسن حلمى ، والقسم الثانى مسرحية « الأميرة تنتظر » من اخراج فاروق زكى ، الذى بذل جهدا كبيرا ، وقدم عرضا شيقا ، ولكنه كاد يجرد المسرحية من مضمونها السياسى ، حين حرص على احاطتها باطار تجريدى محايد بعيد عن مضمونها الشرقى ، بل المحلى ..

وبعد « مسرح الطليعة » فى عرضه الثانى عن دوره ووظيفته حين قدم مسرحية « حادث على الطريق السريع » من اخراج واعداد السيد طليب عن مسرحية « المرحوم » للكاتب اليوغسلافى برآنيسلاف نوشيتش ، وهى ملهاة تقليدية جيدة ، مكانها الطبيعى « المسرح الكوميدى » ، ولا شأن لهـا بمسرح الطليعة والتجارب الجديدة التى ينبغى أن يرتادها امام الحـركة المسرحية .

ويختتم « مسرح الطليعة » موسمه الشتوى بعرض ممتاز من نوع « المونودراما » ، وهو « الحصان » من تاليف كرم النجار ، واخراج احمد زكى ، وتمثيل سناء جميل ، التى عادت الى خشبة المسرح بعد انقطـاع أكثر من عشر سنوات ، فأجادت وابدعت ، بصورة تدعونا الى مطالبتها بألا تعود الى احتجاجها السابق .. لأننا نعتقد أنه لا سبيل لاقالة مسرحنا من عثرته ما لم يعد اليه كبار فنانيه من الكتاب والمخرجين والممثلين ، وهم كثيرون ، بحيث اذا قدم كل منهم عملا واحدا كل موسم ، أو حتى كل موسمين لمـا تعرض مسرحنا للنكسات التى منى بهـا خلال العقد الأخير .. وهو ما يتطلب تخطيطا دقيقا محكما من جانب قطاع المسرح لتحقيقه .

ويفاجئنا « مسرح الطليعة » فى الموسم الصيفى بأغرب عرضين قدمهما منذ انشائه .. الأول لم يستمر سوى ليلة واحدة .. تعبيرا عن نزوة طارئة لمديره السابق سمير العصفورى للتاليف بالاضافة للاخراج .. فقد كتب سيرته الذاتية باسلوب روائى خال من اى فعل او صراع أو حدث ، وهى مقومات اى عمل درامى ، واسماها « مسافر ظهر » معارضة « لمسافر ليل » لصلاح عبد الصبور ، فكان من الطبيعى أن ترفضها لجنـة القراءة بقطـاع المسرح ، فلمـا طلب تقديمها فى شكل بسيط اشبه بالقراءة الدرامية ودون اى تكلفة وافق القطاع ، ولكن المخرج عاد واكتفى بالعرض الوحيد ، الذى حشده بالمؤثرات الموسيقية والضوئية والشرائح الملونة ، والأداء الخطابى .. والحركة الزاعقة .. دون أن ينجح فى تحويله الى عرض درامى ..

اما العرض الآخر فهو مسرحية « المجاذيب » للدكتور محمد عنانى .. كانت قد قدمت للجنـة القراءة باسم « الدراويش » فرفضتها باجماع ثلاثة من اعضائها .. ولكنها عادت الى الظهور بضغط بعض أصحاب النفوذ والتاثير من مسئولى وزارة الثقافة وأصدقاء المؤلف ، بعد تغيير اسمها ، وادخال تعديلات طفيفة عليها ..

والمسرحية تدين الاحتيال باسم الدين لخداع الشباب وتضليله ، كما تهاجم تجار الانفتاح الاستهلاكى ، ولكن المحزن انها تفعل ذلك باسلوب ركيك متهالك ، يحاول اقتناص الفكاهة الرخيصة أكثر مما يتعمق فى طرح القضية أو يحلل الشخصية ..

وزاد المخرج المسرحية هلهلة وهبوطا برقصات الفوازى الخليعة التى فرضها عليها .. فأقبلت عليها نوعية خاصة من الجمهور لم يعرفها مسرح الطليعة من قبل .. وبذلك يكون بمعاونة د. محمد عنانى قد نجح فى القضاء على فرقة من أرقى فرقنا ، وحولها الي احدى فرق القطاع الخاص الهابطة، وان كانت تمتاز عليها بأن ثمن التذكرة خمسين قرشا لا غير .. وهو نجاح لا يستهان به !!

* * *

وفى الوقت الذى لا تجد فيه فرق قطاع المسرح مسارح تمثل عليها ، اضاف القطاع فرقتين جديدتين الي فرقه .. وهما « مسرح الشباب » و « المسرح المتجول » .. وتسمية المسرح الأخير تدل على قصور واضح فى فهم وظيفة قطاع المسرح ، حين يتصور ان عمل فرقه الأخرى قاصر على القاهرة وحدها ، ولذلك انشأ فرقة جديدة مهمتها ان تتجول بين الأقاليم .. مع أن المفروض ان للأقاليم نصيبا فى كل عرض تقدمه فرق القطاع مساويا لنصيب القاهرة ان لم يزد ، وفرقة واحدة لا يمكن ان تكفى لتغطية كل ارجاء الجمهورية لا فى موسم واحد ، ولا فى عشرة مواسم !!

أما « مسرح الشباب » فقد جهدت كثيرا لتحديد دور متميز له فلم اوفق ، اذ المفروض ان كل فرقنا المسرحية تقدم عروضها للشباب ، وتعالج قضاياه ، وتخفض تذاكرها لطلاب المدارس والجامعات واعضاء النقابات العمالية .. ولكن المفروض شىء وما يحدث فعلا شىء آخر ..

أن المبرر الوحيد لتخصيص مسارح للشباب هو استيعاب طاقاتهم الفنية ، وهذا ليس دور قطاع المسرح ، بل دور مسارح الهواة التابعة لجهاز الشباب والثقافة الجماهيرية واتحاد عمال مصر ، والجامعات والمدارس ..

اما ان كان المقصود بانشاء هاتين الفرقتين الجديدتين هو استيعاب عدد من الممثلين العاطلين بقطاع المسرح ، واتاحة فرص للعمل امامهم ، فكان انشاء شعب للفرق القائمة كافيا لتحقيق هذا الهدف .. ومع ذلك فقد استعانت الفرق بعديد من الممثلين من خارج القطاع فى العروض القليلة التى قدمتها .. واغرب من ذلك ان قطاع المسرح عين بهاتين الفرقتين عددا غير قليل من الممثلين من غير العاملين به ، وهو الذى يعانى من العمالة الزائدة ، وكثرة الممثلين الذين لا يجدون فرصة واحدة للظهور على خشبة المسرح ولو مرة واحدة كل بضعة سنوات !!

وايا كان الأمر فمن حق هاتين الفرقتين ان نتريث فى الحكم عليهما وعلى مدى حاجتنا اليهما ، لأن موسما واحدا لا يكفى لتقويم نشاطهما ..

لقد بدأ « المسرح المتجول » عمله بتقديم مسرحية قديمة سبق عرضها فى بعض فرق الثقافة الجماهيرية ، وهى مسرحية « أزمة شرف » من تأليف ليلى عبد الباسط ومحمد الباجس ، واخراج مدير الفرقة عبد الغفار عودة ،

وعرضت فى عدة مدن خارج القاهرة ، قبل عرضها بالمسرح العائم بالقاهرة.. بعد أن أضاف اليها كما كبيرا من مضحكات ومشهيات وارتجالات المسرح التجارى ..

وفى الوقت نفسه نظم « المسرح المتجول » سلسلة من المحاضرات والندوات الثقافية قدمت كلها بمقره بمبنى معهد الموسيقى العربية بالقاهرة ، وكان المنطق يقضى بتجوالها بين الأقاليم استكمالا لوظيفة المسرح وطبيعة دوره ، وهو جهد مشكور على كل حال ، وان كنت أعتقد انه لا يدخل فى عمل الفرقة ، بقدر ما يدخل فى اختصاص اكاديمية الفنون ، والمركز القومى للمسرح ، ومسرح الطليعة ..

وبدأ « مسرح الشباب » نشاطه بتقديم « الملحمة المحمدية » للشاعر كامل أمين واخراج جلال توفيق ، بأسلوب يجمع بين الالقاء والانشاد الدينى والرقص التوقيعى على نسق « الأمسيات الدينية » التى قدمت مؤخرا ، ولكن بامكانات فنية أقل بكثير ، فلم تحظ بأى اقبال جماهيرى ، خاصة وقد عرضت فى فصل الشتاء على « مسرح فاطمة رشدى » الصيفى المطل على النيل ، بعد تغطيته بأقمشة السرادقات ..

واتجهت الفرقتان بعد ذلك الى مسرحه بعض مناهج الثانوية العامة.. فقدم « مسرح الشباب » اعدادا لترجمة الرواية الانجليزية « قلعة الخطر » من اخراج مصطفى الدمرداش فى حين قدم « المسرح المتجول » اعدادا لمنهج التاريخ المقرر على طلبة القسم الأدبى ، من اخراج سامى عبد النبى..

والفكرة جيدة بلا ريب ، ولكنها لم تدرس الدراسة الواجبة ، بل عولجت بفجاجة وتسرع ، فغلب على العرضين أسلوب فرق القطاع الخاص فى محاولة التظرف والاضحاك بأى ثمن ، مما أفسد الهدف النبيل ..

وكان المفروض أن يقدم العرضان فى وقت مبكر فى بداية العام الدراسى ، لا فى نهايته كما حدث ، حين ينشغل الطلاب بالمذاكرة .. وان تتجول الفرقتان فى مختلف الأقاليم ، وبخاصة « المسرح المتجول » ، ولا يكتفيان بتقديم عرضيهما فى القاهرة وحدها ..

هذا الارتباك الواضح فى عمل فرق قطاع المسرح ، وقلة العروض التى قدمتها ، خصوصا فى الموسم الشتوى الطويل ، أغرى القائمين على جهاز الثقافة الجماهيرية بمحاولة ملء الفراغ الشاغر فى الحركة المسرحية ، وتجاوز المجال الأصلى لنشاطهم المسرحى مع فنانى الأقاليم وهواته ، وتكثيف قدر كبير من جهودهم فى القاهرة ، حيث كبار المسئولين ، واضواء اجهزة الاعلام .. فاقتطعوا جانبا كبيرا من الميزانية المحدودة المخصصة للمسرح لتقديم اربعة عروض كبيرة فى القاهرة وحدها .

كان اول تلك العروض هو « حدث فى وادى الجن » الذى قدم فى مهرجان شوقى وحافظ عقب فضيحة « مجنون ليلى » .. وهو من اعداد يسرى الجندى ، واخراج سمير العصفورى وماهر عبد الحميد .. وهو عرض استعراضى يعتمد اساسا على الرقص والموسيقى والغناء والديكورات والملابس البراقة .. اضطلع بهذا الجانب اساتذة وطلاب معاهد اكاديمية

الفنون ، أما الجانب التمثيلى فقد اداه فنانو « مسرح الطليعة » .. فى حين اقتصر دور الثقافة الجماهيرية على الانتاج والتمويل !

وشىء قريب من هذا ينطبق على العرض الثانى ، وهو مسرحية « المخططين » التى كتبها يوسف ادريس ، واخرجها سعد اردش سنة١٩٦٩، ثم منع، عرضها فى ليلة الافتتاح .. وقام باخراجها هذه المرة احمد زكى رئيس قطاع المسرح ، وعهد بأهم ادوارها لعدد من الممثلين المحترفين وقلة من ممثلى الثقافة الجماهيرية ، بالاضافة الى بعض ممثلى مسرح الطليعة الذى استضاف هذا العرض الناجح ، لأن المسرحية عالجت — فى جانب منها على الأقل — موضوعا سياسيا مازال ساخنا ومطروحا على واقعنا ، واعنى به عجز الزعيم عن آجراء الاصلاحات والتغييرات الضرورية ، نتيجة للحصار الحديدى الذى يضربه حوله معاونوه من الانتهازيين والمنتفعين بالأوضاع الفاسدة القائمة ..

وكانت المسرحية الثالثة التى قدمتها « الثقافة الجماهيرية » فى القاهرة وحدها هى « لعبة الزمن » التى كتبها نعمان عاشور ونشرها فى كتاب منذ بضع سنوات ، ولم تجد مخرجا يتحمس لتقديمها فى احدى فرق قطاع المسرح .. فتبناها المخرج عبد الرحمن الشافعى ، وقدمها على « مسرح السامر » بممثلى الثقافة الجماهيرية وامكاناتها المحدودة ، فلم يقدر لها النجاح ، لضآلة هذه الامكانات .. وقبل ذلك لأن المؤلف الكبير تخلى فيها عن جو الأسرة المصرية المتوسطة الذى برع فى تصويره واستوحى منه كل مسرحياته السابقة الناجحة ، واقتحم منطقة المسرح الفكرى التى يبدو ان مواهبه لم تؤهله للاجادة فيه ..

وتأتى بعد ذلك « مآذن المحروسة » من تاليف الكاتب الصاعد محمد ابو العلا السلامونى ، وقد صور فيها جوانب من نضال الشعب بقيادة الأزهر ضد الغزاة الفرنسيين فى أوائل القرن التاسع عشر ، فى اطار استوحاه من فن المهرجين الشعبيين الذين عرفتهم مصر فى تلك الفترة باسم « المحبظين » . واخرجها فى « وكالة الغورى » الفنان الكبير سعد أردش، فنجح فى تحويلها الى عرض شعبى متماسك حافل بالحياة والتشويق والامتاع ، دون أن يجنى على مضمونها السياسى المتقدم ، بل على العكس اكده وابرزه من خلال الاغنية والرقصة والمشاهد الضاحكة .

أنها عروض جيدة بشكل عام ، لا يعيبها سوى تقديمها فى القاهرة وحدها ، الأمر الذى يتعارض مع الدور الأساسى لمسرح الثقافة الجماهيرية فى الأقاليم المحرومة من كل نشاط فنى ، والمهام التثقيفية والتربوية والسياسية المنوطة به ..

أن مسرح الثقافة الجماهيرية يتمتع بميزة نادرة لا تشاركه فيها اى نوعية اخرى من المسارح .. فبينما وصل سعر تذكرة الدخول فى مسارح القطاع الخاص الى خمسة عشر جنيها ، وفى القطاع العام الى خمسة جنيهات .. فان مسارح الثقافة الجماهيرية لا تتقاضى مليما واحدا من جمهورها ، أو هذا هو المفروض .. ومعنى ذلك ان جمهورها يتكون من غير القادرين على ثمن تذاكر القطاعين الخاص والعام ، وهم غالبية مواطنينا

.. وليس هناك ما يمنع القادرين من ارتيـاده .. اى انه ببساطة مسرح كل الناس .. او هكذا يجب ان يكون ..

والمفروض ان هذه الحقيقة الاساسية هى التى تحـدد طبيعة مسرح الثقافة الجماهيرية ودوره .. فلا عذر له اذا اسف او ترخص باى صورة من الصور ، لأن جمهوره مضمون مهما قدم ، ولا دخل لايراد شباك التذاكر فى تحديد ما يقـدمه ، لأنه لا يوجد شباك تذاكر اصلا .. لذلك فمن الغريب ان يظل غالبية مخرجى الثقافة الجماهيرية ، ومعظمهم من الشبان ، يدورون داخل الأطر الفنية التقليدية ، ولا ينتهزون هذه الفرصة النـادرة المتاحة لهم لاقتحـام تجارب فنية جريئة ، تستوحى البيئات التى يعملون فيها ، وتحاول خدمتها وتطويرها بكل سبيل ممكن ..

ان نسـبة كبيرة من مواطنينا ــ تزيد على النصـف فى التقديرات الرسمية ــ لا يقرأون ولا يكتبون ، ومن ثم لا يستطيعون المشاركة الفعالة فى حل مشكلات بلادهم ، والحفاظ على حقوقهم تجاه الأجهزة البيروقراطية المتعفنة ، واختيـار ممثليهم الصالحين فى المؤسـسات الديمقراطية .. وباستطاعة مسرح الثقافة الجماهيرية أن يقوم بدور تثقيفى حيوى ، فيرفه ويوعى ، ويسلى ويعلم .. وهو ضامن اقبال الجماهير عليه ، واستيعابها لكل ما يقدمه لها ..

فلعل « المؤتمر الأول لمسرح الثقافة الجماهيرية » الذى عقد هذا العام فى أعقاب مهرجان فرق الثقافة الجماهيرية المسرحية ، أن يسفر عن أعمال نافعة فى هذا الاتجاه .. وان واجب الانصاف يقتضى الاشارة الى عودة بعض مخرجى الثقافة الجماهيرية الى الاهتمام بمسرح القرية .. كتجربة عباس احمد مع الفرقة النموذجية فى مسرحية حسن ونعيمـة من تأليفه واخراجه ، وكتجربة احمد اسماعيل فى التأليف الجماعى مع عدد شـباب قرية « شبرابخوم » بالمنوفية ، نرجو أن تستمر هذه التجارب وتتضاعف حتى تصبح هى أساس العمل فى مسرح الثقافة الجماهيرية ..

وكم كان بودى ان تستكمل هذه الدراسة بالحديث عن بقية مسارح الهواة فى المسرح العمالى ، والمدرسى ، والجامعى ، وفرق مراكز الشباب، والمصانع والشركات .. غير انى لم يتح لى متابعة شيء من انشاطتها خلال الموسم المـاضى .. وفى هذا تقصير من جانبى بلا ريب ، لا يخفف منـه كثيرا انى لم اتلق دعوة واحدة من هذه الفرق الهـاوية أو غيرها وفى هذا تقصير من جانب القـائمين عليها .. قد يفسر فى الوقت نفسه قلة ما نشر عنها فى الصحف وبقية أجهزة الاعلام ، وان لم يعفها هى الأخرى منمسئولية متابعة ما تقدمه تلك الفرق .. وهى حالة لابد من علاجها ، لأن هذه المسارح، مع مسرح الثقافة الجماهيرية ، تمثل القـاعدة المسرحية الواسعة ، التى يمكن أن تغير شكل المسرح المحترف وتعـالج ازمته ، اذا نجحنا فى ترشيدها وتوجيهها الوجهة السليمة ، بدلا من أن نهملها ونتركها لتصبح صورة مشوهة مهزوزة لأسوأ ما يقـدمه مسرح المحترفين ، كما هو حادث الآن فى اغلب تقـدمه من عروض ..

ومن أهم ايجابيات الموسم المنقضى انتباه لجنـة الثقـافة والاعلام والسياحة بمجلس الشعب الى تفاقم ازمة المسرح بصورة تستوجب العلاج

السريع ، فدعت المهتمين بشئون المسرح الى جلسة استماع فى ديسمبر الماضى ، طرحت خلالها عديد من الآراء الناضجة والاقتراحات البناءة .

ومن حضروا تلك الجلسة صدمهم ان يسمعوا السيد مختار هانى وزير الدولة لشئون مجلسى الشعب والشورى يقول ان الحكومة تتعامل مع مسرحى القطاع العام والخاص على قدم المساواة ، فكأنه يقرر أن الحكومة لا تفرق فى معاملتها بين مستشفى القصر العينى ومستشفيات الاستثمار السياحية .. ثم تلاه السيد محمد عبد الحميد رضوان وزير الدولة للثقافة ليقرر أن مسرحية « قسمتى » ( التى استغل فيها القطاع الخاص القطاع العام ) قد حققت نجاحا يفوق كل توقع ، بصورة تدعو الى احتذائها وتكرارها !!

واذا كان معنى ذلك أن كبار المسئولين فى الحكومة مازالوا ينظرون للمسرح باعتباره وسيلة ترفيه وتسلية لا أكثر .. فان « تقرير لجنة الثقافة والاعلام والسياحة » ، برئاسة د. سهير القلماوى ، وعضوية الفنان حمدى أحمد ، الذى أختير مقرر لهـا أثناء مناقشته بمجلس الشعب ، قد حسم هذه القضية بصورة لا تدع مجالا للتردد او المزايدة ، فقد جاء فيه بالحرف الواحد :

« .. يعد المسرح مؤسسة من مؤسسات التنمية الاجتماعية الهامة فى الدولة — بل يجب أن يوضع فى مستوى المؤسسات الاقتصادية والزراعية والصناعية والتعليمية والصحية لما له من تأثير خطير على الثقافة بوجه عام — فالعطاءات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية فى الاهمية شأنها شأن التعليم تسهم فى اعادة بنـاء الانسان المصرى الذى لا يمكن ان تصوغه القوانين ولا القرارات الادارية بدرجة تتساوى مع تأثير الفنون والثقافة .. والمسرح هو الجهاز الثقافى الأصيل الذى يهتم بصياغة الانسان حضاريا ، وتوعيته ثقافيا ووطنيا وسياسيا واجتماعيا .. » .

وبعد أن يناقش التقرير اوضاع الأزمة المسرحية واسبابها منذ أواخر الستينيات ، يعود ليقول :

« المسرح أشد الفنـون ارتباطا بالواقـع الجماهيرى وبالقضايا الجماهيرية .. واذا لم تعالج هذه القضايا معالجة صحيحة وبحرية كاملة فى المسرح فاننا نكون قد جردناه من طبيعته الأساسية وبعدنا به كل البعد عن هدفه .. وان كانت مهمة المسرح أن يعكس الواقع الاجتماعى فهـذا لا يمثل غير مهمته الأولى .. اما النصف الثانى والمكمل فهو أن يعمل فى الوقت نفسه على تغييره الى الأفضل والأنفع والأجمل .. ولن يتحقق هذا الا بوضع خطة ثابتة يراعى فيها المستوى الفكرى للمشاهد ، واعتبار العطـاءات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية فى الأهمية شأنها شأن التعليم والصحة والغـذاء .. » .

وانطلاقا من هذا المفهوم السليم الناضج لدور المسرح فى حيـاتنا ، اقترح التقرير حلولا عملية لأزمته المعاصرة من أهمها :

— من خلال التخطيط والتنظيم يمكن لهيئة المسرح أن تنظم عمل الفنان وارتباطه بالنسبة للمسرحية التى سيعمل بهـا ومدة عرضها بحيث

يمكن ممارسة انشطته الفنية الأخرى فى التليفزيون أو السينما داخل مصر او خارجها فى الأوقات التى لا يكون مرتبطا فيها بعمله فى المسرح .

– ترى اللجنة ان يكون لكل بيت مسرحى استقلاله التام اداريا ووظيفيا وكذلك بالنسبة لفنانيه وان تحدد اهدافه وواجباته .

– تطالب اللجنة الا تنقص دور العرض مهما كانت الأسباب ، فالقطاع العام هو الركيزة الأساسية فى اى تخطيط علمى مدروس.

– ترى اللجنة أن تكون هناك تنوات اتصال بين التليفزيون والمسرح ، وان تكون هناك خطة او تنسيق لما ينبغى أن يكون عليه التعاون بين التليفزيون والمسرح ، نظرا لما للتليفزيون من تاثير فى المجتمع المصرى الذى يعانى الأمية . لذلك يقتضى الأمر أن تكون الأعمال المسرحية التى تقدم من خلال شاشة التليفزيون اعمالا هادفة رفيعة المستوى .

– توصى اللجنة بالا نغفل دور المسرح المدرسى ومسرح الطفل .. كما توصى بضرورة الاهتمام بالوعى المسرحى فى مراحل التعليم المختلفة ، وان تكون هناك صلة او همزة وصل بين هيئة المسرح وبين وزارة التربية والتعليم .. وان تكون هناك صلة ايضا بين هيئة المسرح والتجمعات العمالية ..

– تطالب اللجنة باشراف الدولة على نوعية ما يقدمه القطاع الخاص حتى يحفظ للفن قدسيته وللمسرح قيمته وللمتفرج وعيه وذوقه .

– ترى اللجنة ضرورة تغيير مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية واعادة النظر فى قانونها ومهمتها .. بحيث لا تكون قيدا على حرية الفن والفنان .. وتوحيد مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية بالمسرح والتليفزيون حتى لا يحدث تضارب صارخ بين ما يقبله المسرح ويصر التليفزيون على رفضه ..

هذا التقرير طبع ووزع على اعضاء مجلس الشعب ، وناقشوه فى جلسة ١٤ مارس ١٩٨٣ ، واقروا ما جاء به من توصيات ، اى انها اصبحت ملزمة للحكومة ، وواجبة التنفيذ على وزارة الثقافة وقطاع المسرح ..

وها قد مضى اكثر من ستة اشهر على ذلك لم يتحقق خلالها شىء من توصيات مجلس الشعب ، والسيد وزير الثقافة يقول فى حديث نشرته جريدة الجمهورية فى ٩٨ يونيو :

« .. انا لا انكر ان بلدنا تعانى من ازمة حادة فى المسرح نتيجة عوامل مجتمعة لم يحن بعد وقت فتح ملفاتها .. » .

فلما قرر اخيرا ، منذ اقل من شهرين فتحها ، بعد مضى ما يقرب من عامين على توليه الوزارة ، اذا به يشكل مزيدا من اللجان ، لتكتب مزيدا من التقارير .. مع ان مشكلة المسرح قد قتلت بحثا ، وكتبت فيها تقارير وتوصيات تملأ عين الشمس ، والحلول واضحة ومعروفة ولا تحتاج الى ذكاء كبير ، اذا كنا نريد اصلاح احوال المسرح حقا .. وهو ما بدأت اشك فيه ..

* سينما

# تس .. سليلة الدربرفيل
# بين هاردى وبولانسكى

حسن حسنى

« لكى يطلب من هذا الجيل دم جميع الانبياء المهرق منذ انشاء العالم »

( لوقا اصحاح ١١ . الآية ٥٠ )

نبدأ الحياة بالخروج من عتمة اللاوجود ، ونمضى صاعدين ابدا على الطريق المستحيل نحو الوعى بالذات وبالعالم . فما الذى تستطيع ان تقدمه ايدينا فى مواجهة الم الصعود الطويل ؟

ربما حين نبلغ النهاية فى الالم نصادف الفرح العميق الكامن فى الكون وراء كل مظاهر اليأس . حينئذ فقط نكون قد بلغنا القمة الاخيرة . نكون قد صرنا ( المستنيرين ) حقا .

ولكن ، كيف يتأتى لنا التمسك والانتظار ودون ذلك الطريق الصاعد بغير نهاية نحو الذروة فى الالم ؟ الرواية هى درة اعمال « توماس هاردى » الروائية وخلاصة فلسفته فى الحياة وجماع رؤيته المنتبضة للوجود . وهى فضلا عن ذلك يمكن اعتبارها — دون شك — واحدة من قمم الادب الانجليزى قاطبة ابان العصر الفيكتورى سواء على صعيد المحتوى الفكرى أو الاحكام الفنى . وحين صدرت هذه الرواية للمرة الاولى اثارت على كاتبها كل نقمة وثورة العقلية الفيكتورية المحافظة والتطهرية الى حد اتهام « هاردى » بالخروج على جوانب الفضيلة فى الحياة ، وخاصة بسبب عنوانها الفرعى وكان ( امرأة طاهرة ) .

تحكى الرواية تفاصيل رحلة تلك الفتاة الفقيرة والجميلة — التى تستيقظ عائلتها فجاة على حقيقة اصلها النبيل — على درب الحياة الوعر ، ودراما سقوطها .

و « تس » هى تلك الانسان الذى يقذف به فى القلب من الاحداث مباشرة دونما وعى منه أو ارادة ، ولا يبقى امامه سوى اختيار وحيد ، حاسم وضرورى ، وهو كيف يستقبل هذه الضرورة ؟ هل بالرضاء بها والتوافق معها والعمل من خلالها ؟ أم ترى بالتمرد ضدها ؟

و « تس » التى كانت ، انصاعت أولا وطويلا قبل أن تعلن كلمتها الاخيرة بالرفض وبالتحدى ... منذ البداية تدرك ابنه الطبيعة هذه ( اننا نعيش فوق كوكب فاسد ) . وتستقبل « تس » هذه الحقيقة المؤسية كقدر اكيد لا مفر منه . هى لا تعرف شيئا عن الفرح ، عن السعادة الحقة ، حتى فى أوج لحظات الحب العميق والاشتياق الحار ، ولا ترى فى الوجود شيئا عدا المأساة التى تتخلل كل ثناياه . انها تدرك ذلكبالفطرة ، بالحدس اليقينى والالهام الداخلى الحزين . اما العلة الموضوعية فى ذلك فليس هناك من يستطيع ان يضع يده عليها ، حتى زوجها المثقف المتمرد بكل بصيرته وكتبه التى تعجز عن النفاذ الى جوهر الاسباب مكتفية بالوقوف العاجز الذليل أمام وصف مظاهر المأساة فقط . وتؤمن « تس » على نحو ميتافيزيقى مبهم بأن العلة تكمن فى تلك القوى البعيدة ، المجهولة والعابثة ، والتى تقف مزهوة وراء كل مظاهر الخلل والاضطراب فى هذا الكون . فاذا كان الامر كذلك فلن يكون الوجود مجرد ( غرور ) على النحو الذى قال به « سليمان النبى »قديما ، وانما سيكون ما هو ابعد من ذلك مدى واعمق دلالة واعظم خطرا . سوف يصير الوجود موتا محققا ، ولسوف يضحى الانسان غريبا وطريدا ابدا ، ( قايين ) بغير نهاية ، فى العالم وليس منه ...وفى تسليم كامل ينبغى على « تس » ( سليلة قايين ) أن تدفع الثمن كاملا على تلك الجريمة الابدية الاولى . ولما كان القصاص بالروح فان على «تس» أن تروض نفسها على افتقادها الدائم الى الشعور برسوخ الروح وامتلائها ، على التسليم بعدمية الواقع وكابوسيته . أن تقنع بالاستلقاء على العشب وحيدة ، مطيلة النظر الى تلك النجمة البعيدة فى السماء فى محاولة يائسة لتحسس طريقها نحو الروح دونما امل .

وتتبقى لنا بعض التساؤلات القلقة والمعلقة أبدا دون جواب حاسم.

فهل كان من المحتم حقا ان يدفع آخر سلالة « الدربرفيل » بابنته «تس» الى حيث يربض ذلك «الدربرفيل » الآخر المزيف كى ينجح اخيرا فى فض برائتها الاولى ، كى يعمدها بالالم وبالجريمة ، كى يجعلها تبدأ رحلة الصعود اللانهائية القديمة تلك ، بقلب منسحق وروح محطمة وجنين فى الاحشاء يلفظه الجميع ؟

هل كان من المحتم حقا الا يختار « اينجل » سوى هذه الفتاة حاملة اللعنة الابدية دون غيرها من الفتيات اللاتى كن يهمن به حبا — حبيبه له وزوجة برباط وثيق أمام الله لا ينفصم ؟ وهل كان من المحتم حقا أن يعجز ذلك المحب الرقيق العذب عن تحرير نفسه — وتحريرها — من وزر هذه الخطيئة . وان يغادرها وحيدة الى بلاد بعيدة حيث لا يفكر فى ان يجيب على خطاباتها الحزينة وتوسلاتها الكثيرة ولو بكلمة واحدة حتى تصل الى قرار منعطف اليأس وتكاد تشرف على الموت حزنا من جراء هذه القسوة التى يواجهها بها العالم ؟

هل كان من المحتم حقا أن تصير « تس » بدورها فى النهاية قتـــاة من هذا العالم ، تعرف هى ايضا كيف تقابل القسوة بالقسوة ، كيف يمكن للقلب أن يتصلد وان يكره ، كيف تنتقل من التسليم الكامل الحـــزين الى الرفض العنيف ، وكيف ترفض كل ما قد كان بطعنة واحدة اكيدة توجه الى قلب كل «دربرفيل» مزيف ، من يدكل «دربرفيل» حقيقى حامل للعنة «قايين» الابدية؟

وبدو لنا أن « هاردى » يقتنع بالاجابة على كل هذه التساؤلات بالاثبات . فالرواية باكملها تهيمن عليها فكرتـــان اساسيتان ، أو فلنقل بالاحـــرى احساسان غالبان ومتناقضان فى آن . والاحســـاس الاول الذى يفرض وجوده بقوة على كامل الاحداث وكل الشخوص ـــ وخاصةشخصية صاحبة المأساة ـــ هو الشعور الجارف والعميق بأصالة الخطيئة وتجذرها داخـــل كل النفوس . اما الاحساس الآخر الذى يبرز ويتأكد مع تعقد الاحـــداث واستمرار الصعود الصعب فهو التمرد العنيف ، نقيض الاحســـاس الاول ومحاولة نفيه بالقوة ، بالجريمة . وهكذا تكتمل الرؤية المأساوية الدائرية من حيث تبدأ ، ليسقط الجميع فريسة لقانون العنف الراسخ وضحايا لتلك الخطيئة الاولى وتتجلى هذه الرؤية المنقبضة واضحة فى نهاية الروايـــة ، حين يصور « هاردى » اعـــدام « تس » مختتما العمل بعبارة منقولة عن « اسخيلوس » تقول ( لقد نفذ « العـــدل » ، وفرغ كبير الآلهة من تلاعبـــة بـــ « تس » ) .

وحين اتهمه بعض معاصريه بالتشاؤم كان رده عليهم (لست متشائما ، بيـــد انى لا اقدر على تصوير الحياة فى غير حقيقتها) . ويبدو انه لابد وان يكون هنـــاك فى كل عصر من لا يقبل غـــير النهايات الســـعيدة للعـــذابات الانسانية ، وفى الفن خاصة . غير ان منطق الحياة ذاتها الذى يقع عليـــه ادراك الفنان البصير ، وصدقه فى التعبير الفنى عن هـــذه الحقـــائق التى يعثر عليها ويحترق بها لابد وأن يدفعه الى تحدى هؤلاء القانعين بالتفاؤل ، واصابة تفاؤلهم هذا بكل قسوة و فى الصميم . وهذا ما يعجز الكثيرين منـــا عن قبوله وعن احتماله .

لقد عاش «هاردى» حياة طويلة امتدت لاكثر من ثمانية وثمانين عاما ، فى مجتمع يعانى من التزمت الفيكتورى فى الاخلاق وفى الفن ، وفى ظل حضارة صاخبة اجادت التعبير عن نفسها بالحديد والنار . وكانت لشاعريتهالعميقة وحسه المرهف الدقيق اثرهما فى رفضه لهـــذا كله وفى احساسه بالخطـــر المحدق بالحياة الانسانية . كما كان انشغاله الدائب بالمسائل الدينية دافعا قويا له الى اضفاء تلك النزعة الميتافيزقية والاخلاقية المثالية على رؤيتـــه للوجود ولعله الخلل فيه . فكانت صرخته الفنية الكبرى تلك محاولة للتعبير عن هذا الرفض والاعلان عن الوقوف من هذا الوجود موقفا منقبضا عابسا ، غارقـــا حتى الاذنين فى دخـــان الحياة العصرية وصخبها رغم كل محاولات الافلات من دائرة براثنها الجهنمية الرهيبة .

وبعد نصف قرن كامل من الزمان مر على رحيل «هاردى» عن هـــذا العالم ، يأتى المخرج البولونى الاصل «رومانبولانسكى» ليرفع نفس الراية ، وليطلق نفس الصرخة فى وجه الجميع ، معلنا عن نفس الرؤية من خـــلال القصة ذاتها . ويبحث « بولانسكى » طويلا عن أحد يغامر بانتاج مثل هذه

الرواية وتمويلها كي تتحول الى شريط سينمائى ، وأخيرا توافق احدى الشركات الفرنسية ــ الانجليزية المشتركة على انتاج مثل هذا العمل الضخم الذى تجاوزت ميزانيته مبلغ الستة مليارات فرنك فرنسى .

والامر الذى يلفت النظر ــ ومنذ الوهلة الاولى ــ فى ذلك الشريط السينمائى الذى أعده «بولانسكى» عن النص الادبى هو ذلك الالتقاء الكامل بينهما ــ بل بالاحرى التطابق ــ سواء على صعيد الرؤية الفكرية بصفة عامة ، او بالنسبة لتطور الاحداث والشخوص داخل البناء الدرامى ، او حتى فى نقل الصور والمشاهد التى اوردها «هاردى» فى كتابه بكل الدقة وبنفس الابعاد الشكلية والمدلولات الدرامية . الامر الذى أوضح التزام السيناريو التزاما كاملا بالبناء القصصى المحكم كما شيده « هاردى » . ولا ينفى هذا استبعاد «بولانسكى» لبعض المشاهد والفصول من الرواية ، وخاصة ذلك الفصل الذى تحدث فيه «هاردى» عن ذلك الاهتداء المؤقت والزائف لذلك «الدربرفيل» المزيف ، فان هذا الاستبعاد لم يؤثر على الخط الفكرى للعمل او على تناميه الدرامى بأى شكل من الاشكال ، كما اتى فى النص الادبى . كما وضح التزام الحوار فى الشريط السينمائى بنفس الحوار الذى جاء فى كتاب « هاردى» وبنفس الصياغة تقريبا ــ بالطبع مع استبعاد تلك الديالوجات المطولة فى الرواية ، وهى على اية حال غير كثيرة فى النص الادبى الذى يغلب عليه الوصف والسرد القصصين ، وايضا المونولوجات الداخلية التى أجاد «بولانسكى» التعبير عنها بالصورة وتعبيرات وجوه الممثلين ــ وهذه هى لغة السينما الحقيقية ــ اجادة تامة .

وثمة سؤال يفرض نفسه علينا يتصل بالعلة فى تبنى «بولانسكى» لذات الرؤية القاتمة والمنقبضة التى اوردها «هاردى» فى روايته على هذا النحو الدقيق وشبه التام ، فهل يريد «بولانسكى» أن ينقل الينا ايمانه بأنه ليس من ثمة أمل فى الخلاص رغم التقدم فى الزمن وفى المعرفة ؟

ويبدو انه يريد أن يضعنا فى مواجهة هذه العقيدة مباشرة وبكل التحديد . فمن خلال الصورة يرسم «بولانسكى» صورة لـ « تس » وهى على طول الطريق تواجه القسوة بالصمت وبالانتظار ، وهى تعى جيدا السلام والحب وحياة الروح ، وهى تأمل ان تمضى الايام الصعبة ليأتى الغد المحمل بهدايا المحبة والتسامح . يجعلها « بولانسكى » على ذلك الاكتشاف المروع الذى يؤرقه وهو انه ليس هناك من شىء يصبح اكثر جمالا وحقيقية مع مضى الزمن . اصبحت « تس » لا ترى فى الكون سوى خلل لاينفك يتعاظم ويتبدى فى العديد من المظاهر ، سوى اظلام فى الوجود لا ينفك يزداد يوما بعد يوم . وكانت تعى جيدا انها تنتقل من رحيل الى رحيل دونما أمل فى الخلاص . اما بلوغ الاستنارة ، الصعود الدائم نحو التبصر بحقيقة الذات والعالم ، فهو عسير حقا ، وقليلون هم القادرون على استشراف تلك القمة الاخيرة النائية . اما الغالبية فهم لا محالة يسقطون فى منتصف الطريق فريسة للعنف ، وللموت ، ولمنطق الاشياء غير المعقول . وهكذا سقطت « تس » .

وفى هذا الصدد يقول «بولانسكى» ( نعم ، ان الفيلم متشائم لاننى متشائم ، فان الحياة ليست لعبة ) .

ويبقى السؤال قائما .. ما الذى يدفع هذا الفنان الشاب الى الايمان بمثل هذه الرؤية المنقبضة ، والى اعلان تشاؤمه هكذا ، كالصرخة ، بكل عنفها وتبريحها ؟

وبعيدا عن انقباض «هاردى» ذى الطابع الميتافيزيقى ، يبدو ان هناك من الاسباب التى تكمن وراء هذه السوداوية الصارخة . بعضها موضوعى يثوى فى صميم الحضارة الغربية بكاملها .. هذه الحضارة التى بدأت بنفى الله والتى تسير بخطى سريعة واكيدة نحو نفى الانسان والحياة ذاتهـا . وحين تعرف « هاردى » على هذه الجرثومة الخطيرة الثاوية فى عمق هذه الحضارة — واعنى بها افتقار هذه الحضارة الى الايمان بقيمة ايجابية راسخة سواء كانت فى السماء أم فى الارض — منذ مائة عام واكثر ، كانت ماتزال فى اوج صعودها ، ولم يكن احد ليتصور ابدا ان الايام سوف تقودها اقتيادا للاسفار عن حقيقتها الخبيئة ، هـذه الحقيقة المرعبة التى عاينهـا «بولانسكى» جيدا بعد ان اثبتت هذه الحضارة فشلها وعجزها عن حـل مشكلة الانسان فى الكون ، بـل وبعد أن ساهمت بنصيب وافر فى تعقيـد وتعميق هذه الازمة ، وفى تكريس احساس الانسان بالغربة وبالانفصال فى عالمه ، بكل طاقتها على القتل والتدمير ماديا ومعنويا ، وبكل عنفها وجنونها الذى لا يقف ابدا عند حد . ولقد برهنت الايام ان هذه الحضارة الرهيبـة لم تحل منمشكلات وازمات الانسانية قدر ما خلقت منها .

ولعل هذه هى النقطة التى التقى عندها « بولانسكى » بـ «هاردى» وهى ذاتها الحقيقة التى لابد وان يلتقى عليها كافة فنانى ومفكرى الغـرب المبدعين ، حين يصدقون مع انفسهم ومع ابداعهم .

اما البعض الآخر من مسببات هذه الرؤية فيمكننا ان نصفها بأنهـا مسببات ذاتية ، هى نتاج خبرات «بولانسكى» الحياتية والروحية وتمثلات هذه الخبرات فى واقع حياته اليومى وما مر به من احداث جسام . وهى على اية حال تبتعد كثيرا عن قرينتها الموضوعية ، ولا تزيـد عن كونها انتقـال من التعميم والتجريد فى المقـولة السابقة الى التخصيص والتعين فى هذه المقولة . فـ «بولانسكى» لا ينسى ابدا العذاب البشع الذى لاقاه اهـله فى معتقلات النازى ولاموت والديه على يد زبانية « الجستابو » . كما انـه لم يستطع لحظة ان يتخلص من الرعب الذى عصف بحياته بسبب حادث الاغتيـال البشع الذى كانت قـد تعرضت لـه زوجته الممثـلة الامريكية « شارون تيت » — ومن العجيب انها هى التى كانت قد اشترت حق تحويل رواية «تس» الى فيلم سينمائى تقوم بـدور البطولة فيه — وهى حامل فى

شهرها الاخير ، فلى يد بعض الشباب الهيبى من اتباع «ملتبنون» .. فاذا ما اضفنا الى هذا كله تلك المحاولات المتكررة لقتله فنيا ومعنويا فى الولايات المتحدة ، والتى بلغت مداها فى محاولة ادانته بتوجيه تهمة اغواء القاصرات لــه ، مما دفعه الى الهــرب من امريكا والعودة من جديد الى فرنسا التى عاش فيها معظم سنى حياته ، لامكننا أن نفهم الصــلة وراء هــذا المــزاج المنقبض ، ولاستطعنا أن نرصد الاسباب وراء اطلاق هذه الصرخة الرهيبة فى فيلم « تس » ، الذى اعتبره هو ذاته البــداية الحقيقية لفنه السينمائى الخــاص .

واذا انتقلنــا الى تقييم ذلك الشريط على صعيد آخــر غير المحتوى الفكرى ، ونعنى بــه التناول الفنى ، فسوف نجد أن هذا العمل السينمائى لايقل روعة أو احكاما عن النص الروائى المأخوذ عنه . وسر العظمة فى ذلك الفيلم يأتى من بســاطته الشــديدة ، من تلقائيته وعــذوبته التى تبلغ حد الروحانية . ان الفيلم يعزف على اوتار خاصة شديدة الرهافة والحساسية داخل النفس البشرية . وقد نجح المخرج فى حشــد كل امكانياته الفنيــة وتوظيفها جيــدا للتوجه مباشرة نحــو القلب من المشكلة التى يستشعرها انسان اليوم فى عالميه ، الذاتى والموضوعى . وعن هــذا يقول المخــرج ( ان الفيلم يتجه الى القلب راسا . يريد أن يهز الجمهور من الاعماق . ان عالمنا مجنون وغير معقول الى أبعد الحدود لذلك فاننا فى حاجة الى العودة الى العواطف البدائية والاولية فى حياة الانســان .. اننى اكون سعيدا لــو عرفت ان الفيلم جعل الجمهور يبكى ) .

ومن الامور المميزة للفيلم ذلك الحس الغنائى الحزين الذى نلمســه فى علاقة الانسان بالطبيعة من حوله . ان كل مشاهد الفيلم — الذى يمتد على مدى اكثر من ساعتين ونصف — تركز على عمق الصلة بين الانســان وبين مظاهر الحياة من حوله . انها ليست صلة نفعية او استلابية ، وانما هى صلة جمالية بالاساس . فالطبيعة تبلغ اوج اكتمالها بالانسان فيها ، اما الانسان فلا يدرك عمق شاعريته وغنائيته الا فى الطبيعة . كانت المشاهد التى تصور الاشجار والمروج والبحيرات والابقار حية ومتحركة ، والكاميرا ترصد ذلك كله فى حب وشاعرية ، ممــا جعل من تلك المشاهد الطويلة ، الصامتة الا من الموسيقى الناعمة المنسابة فى الخلفية ، فيضا من العذوبة والنور الذى يتدفق فى هــدوء واستمرارية ناجحا فى نقل الجــو العام من المشاعر والافكار التى تدور حولها الاحداث الى قلب المشاهد مباشرة .

اما الامر الاكثر اثارة لانتباه وحساسية المشاهد فقد كان ذلك الدور الصعب الذى لعبته الممثلة الشابة الفذة «اناستاسيا كينسكى» . ان ما يبهر المشاهد فى هذه الالمانية الموهوبة ليس مجرد جمالها الناعم الاخاذ ومناسبة

ذلك تماما لشخصية « تس » كما ارادها كل من «هاردي» و «بولانسكى» ، وانما ايضا تعبيرها عن تلك المشاعر المركبة بكل هذه المقدرة التى تعجز عن الاتيان بها سوى ممثلة ناضجة وشخصية انسانية بالغة الحساسية فى نفس الوقت . بوجهها الشاحب الجميل والعينين اللامعتين القلقتين . بالصوت الخافت الوجل والصمت العميق الذى يقع على نبع الحزن فى الكون . بكمال التناغم مع الطبيعة ، وتمام الاستغراق فى حركة الوجود اللاهثة الحزينة .

لقد استطاع « بولانسكى » فى هذا الشريط أن يقدم لنا سيمفونية حزينة — أو ربما قداسا — وجدت طريقها الى القلب رأسا ، وهزتنا من الاعماق ، فى محاولة لايقاظنا على تلك الحقيقة المرعبة التى عاينها جيدا وهى ، ان العالم يتجه بخطى سريعة نحو الموت ، ما لم نبعث فى قلوبنا تلك البراءة الاولى ونعمدها قانونا جديدا للوجود . فهل من يستجيب ؟ .

---

* حسنى حسن :
طالب بكلية الاعلام قسم الصحافة ، ناقد سينمائى بجريدة الاهالى .

* فن تشـــكيلى

# ما قبـــل المتـــابعة

## عز الـــدين نجيب

كعادة الفنانين التشكيليين فى مصر : تقوم الدنيا وتقعد من حولهم وهم غارقون فى همومهم الشخصية ومشاكل انتاجهم .. وهكذا لاحظنـــا غيابهم المؤلم بأعمالهم ــ الا فيما ندر ــ عن مذابح أشقائهم الفلسطينيين واللبنانيين، بل حتى عن معاناة الانسان المصرى بشتى أشكال الاختناق والقمع . وحتى على مستوى قضاياهم المهنية نجدهم لا يبالون باتخاذ موقف ازاء الاعتداءات المتوالية على مصالحهم : ففى الوقت الذى هاج العالم وماج عند محـــاولة بيع هضبة الاهرام لم يحركوا ساكنا ، وفى الوقت الذى تكشفت أبعاد جريمة اغتصاب متحف محمد محمود خليل وتبديد مقتنياته العالميـــة حتى وصـــلت القضية الى مجلس الشعب ،وتأكد الجميع من زيف التقرير الرسمى الذى القى بهذا الشـــان ، وعلق عليه بالسخرية الكتـــاب واصحاب الفكر ، ظل الفنانون صامتين يراقبون ما يجرى وكأنه فى بلد آخر . وفى الوقت الـــذى كشفت جريـــدة الشعب عن محاولات التسلل الثقافى الاجنبى الى وســـط الفنانين من خلال اقامة مرسم بالاقصر تنفق عليه أموال امريكية طائلة بطرق مشبوهة واستدراجهم الى الالتحاق به تحت شعار : « انقاذ الحركة الفنية فى مصر » (!!) .. وكذلك فى الوقت الذى كشفت الجريدة أبعاد الجريمة التى راح ضحيتهاعدد من لوحات رواد الفن المصرى مثل محمود سعيد ويوسف كامل وراغب عياد بعد ارسالها الى اسرائيل سرا واتلاف العديد منها ، ظل أصدقاؤنا الفنـــانون صامتين غير مبالين بما يحـــدث ، أو مشغولين بهمـــوم ارزاقهم وانتاجهم .

## * مملكــة الدكــاترة !

فى الوقت نفسه تتعمق ظاهرة الشللية التى تسود الحياة الفنية منـذ سنوات بعيدة ، وتطفو على السطح ظاهرة جديدة هى « مملكة الدكاترة » .. فقد أصبح كل فنـــان ينتمى الى هيئة التدريس باحدى الكليات الفنيـة يشعر بالاهانة اذا ذكر اسمه غير مسبوق بحرف الدال .. وقد كون الدكاترة طبقة جديدة من اعيان الفنانين تذكرنا بحزب أصحاب المصلحة الحقيقية أيام احمد لطفى السيد ، وأصبح لها عالم خاص لا يخترقه غيرهم ، واستولت تدريجيا على المناصب الحساسة فى المؤسسات الرسمية والنقابية ، وهى تمارس نفوذها بشكل خطير من خلال اللجان المختلفة والاجهزة الحكومية ، وتشكل أقدار القاعدة العريضة من الفنانين ( يبلغون ٥٠٠ فنان تقريبا ) عبر قنوات التفرغ والمعـــارض والاقتناء والسفر للخارج والتمثيل فى المحـــافل الدولية .. الخ . والتفت من حولهم طبقة أخرى من الطفيليين يلتقطون فتات الموائد الزائدة عن مملكة الدكاترة !

## * المحتـــــــــــرفون :

وفى مواجهـــة هذه الظاهرة برزت فى السنوات القليلة الماضية ظاهرة اكثر خطورة : هى ظاهرة « الجاليريهات » أى صالات المعارض الخـــاصة المقامة فى بعض المنازل أو الاحياء الراقية أو المطاعم والفنادق السياحية ، هدفها تسويق أعمال الفنانين وبيعها للفئـــات الغنية الجديدة والقديمة فى المجتمع ، وللاجانب الوافدين للسياحة أو الاستثمار السريع ! ... وقـــد لوحظ اختفاء عدد من المع الاسماء فى الحركة الفنية عن المشاركة فى المعارض العامة التى تقيمها الدولة أو يقيمها الفنانون أنفسهم ، بل لوحظ انقطـــاعهم عن اقامة معارض جديدة لانتاجهم منذ عدة سنوات . وبالبحث عنهم تبين أن كلا منهم قد ( غطس ) فى احدى هذه الجاليريهات حيث انهمك فى انتاج أعمال خاصة تلائم ذوق السادة الجدد . وقد بلغت أسعار المبيعات ارقاما خياليـــة حيث تجاوز الواحد فيها أحيانا الف جنيه ، بل هناك من يطلب عدة آلاف !

على أية حال فهى ظاهرة تتلاءم تماما مع التحولات التى سادت المجتمع المصرى فى السنوات الاخيرة . لكن ما لم يحدث فى تاريخ الفنان المصرى كما يحدث اليوم : هو قبوله المطلق لكل ما يفرزه المجتمع من عوامل التـــدنى ، فضلا عن عزوفه عن التطلع الى التغيير .. لكن الغريب أن بعض الفنانين الذين يدعون التقدمية يدافعون بشدة عن هذه الظاهرة ويعدونها ظاهـــرة صحية ، باعتبارها تســـاعد الفنان على الاســـتقلال الاقتصادى والاحتراف الفنى ، وهو ما يفتقده الفنان المصرى طوال تاريخه الحـــديث . ويزعـــم

المنظرون لهذا التيار ان أهم أسباب تدهور الحركة الفنية هو اعتماد الفنان على الدولة مما جعله تابعا لها ، وإلبداية لابد أن تكون بالاحتراف الفنى الذى يمنحه الحرية الاقتصادية والفكرية معا .. الطريف فى الامر أن بعض دعاة هذه النظرية لايجدون غضاضة فى الحصول على منحة التفرغ للفن من وزارة الثقافة بمرتبات هزيلة ، وفى حجز قاعات الدولة لاقامة معارضهم ، وان اضطروا مؤخرا الى التخلى عن قبول هذه « التسهيلات » الشحيحة لانها لا تفى بمطالبهم التى تعودوا عليها فى أوربا !

## * مأزق النقابة :

وكانت نقابة الفنانين التشكيليين — حتى وقت قريب — هى الامل الباقى لجمع شمل الفنانين وتوحيد صفوفهم نحو تحقيق آمالهم وانقاذهم من ضياع العزلة او التجارة او الاغتراب . وبعد أربع سنوات من ممارسة النقابة لدورها انعقدت جمعيتها العمومية منذ ستة شهور لانتخاب نقيب جديد ونصف عدد أعضاء مجلسها . وكان الشعار الذى تحرك من تحته المرشحون والناخبون على السواء هو « ضرورة التغيير » ، بعد أن اثبتت النقابة فى حقبتها الاولى فشلها فى تحقيق برامجها التى التزمتبها : سواء على مستوى احترام مكانة الفنان فى المجتمع أو على مستوى تحقيق المطالب المهنية والاقتصادية والاجتماعية لاعضائها ، أو حتى على مستوى صياغة القوانين المنظمة لعملها والقضاء على التمييز العنصرى بين فئات الفنانين المختلفة . ولم يشارك فى الجمعية العمومية — رغم تأجيلها لاكتمال العدد — اكثر من ربع أعضاء النقابة ، وغلب الاتجاه المحافظ عى الانتخابات كالمعتاد ، حيث عبرت النتائج عن سيادة مملكة الدكاترة والباحثين عن المناصب .

وبالرغم من حماس واخلاص النقيب الجديد صالح رضا لتحقيق الحد الادنى من مطالب النقابة ( المتمثلة فى مقر وناد ودليل للفنانين واصدار اللائحة والقوانين المعدلة ) فانه لم ينجح فى العمل بروح الفريق ، لان مجلس النقابة مازالت تحكمه التحزبات والشللية واللامسئولية وتركيز الاختصاصات فى أيدى أعضائه دون ايمان بدور فعال للقاعدة العريضة من الفنانين . وقد ينجح صالح رضا فى الحصول على بعض الفتات من الجهات الرسمية وعلى بعض البريق الاعلامى ، لكن ذلك شىء والعمل النقابى المؤثر الذى يستمد قوة ضغطه على الاجهزة التنفيذية من وحدة الفنانين واستقلال قرارهم .. شىء آخر !

## * الصراع على الفتات :

الشىء الوحيد الذى اظهر فيه الفنانون موقفا ايجابيا خلال الشهور الماضية : هو رفضهم لقرارات لجان المسابقات ، خاصة مسابقتى « المعرض

السنوى العام للفنون التشكيلية » ومسابقة « مهرجان شوقى وحافظ » ، فقد شعروا بعدم موضوعية اللجان ، وكان ابرز مثال على ذلك هو منح الجائزة الاولى فى المعرض العام لوكيل الوزارة المشرف على القطاع الذى ينظم المعرض والمسابقة . وضجت الصحف ومكاتب المسئولين بل ومكاتب التلغراف بشكاوى الفنانين ورفضهم للنتيجة ، ووصل حماس بعض المشتركين فى مسابقة شوقى وحافظ الى رفع دعوى قضائية يطعنون فيها فى اجراءات المسابقة ونزاهة هيئة التحكيم . وفى الحقيقة — وبغض النظر عن نتائج المسابقتين — فان غياب اى اسس موضوعية ثابتة لاقامة المسابقات من شروط الاشتراك والتحكيم ، كان لابد أن يفرز هذه الفوضى .. والغريب أن احدا ممن ملأوا الدنيا بالصراخ لم يشر الى هذه الحقيقة البسيطة أو يدعو الى وضع اسس ثابتة أو ميثاق تلتزم به جميع الاطراف ، كما فى جميع بلاد الدنيا !

*** لكن القلب ينبض !**

بالرغم من كل ذلك ، فان الصورة ليست بهذا القدر من القتامة ، والدليل أن قاعات المعارض جميعها مشغولة طوال العام بأعمال الفنانين ، سواء كانت تابعة للدولة أو للجمعيات الفنية .. ان هذا يعنى أن الفنانين — رغم كل شىء — لا يكفون عن الانتاج .. ليس مهما كيفية هذا الانتاج أو توجهه وتميزه بشخصية محلية أو تبعيته لشخصية الغرب ، وليس مهما الدوافع وراء هذا الحماس للعرض : اهو حب الظهور أو حب البيع أو حب التواصل مع الجماهير .. يكفى أن الفاعلية وراء الابداع لم يصبها العطب والضمور، يكفى أن القلب مازال ينبض .

ومع ذلك : فليس هناك اى نوع من الضمان — مع استمرار هذه الظروف والضغوط الثقيلة — لان يظل القلب نابضا ، أو الا يصاب بتصلب الشرايين . ان دقات القلب العالية يمكن أن تكون دليل مرض وليس دليل صحة ، كما يمكن أن تكون نوعا من « حلاوة الروح » قبل ان تفيض ! ..

*** هل من طريق للخلاص ؟**

ان الازمة اضخم من أن تعالجها وصفة سحرية عاجلة ، واضخم ايضا من أن تعالجها عبقرية ناقد أو فرد ، بل لابد من أن تشترك فى حلها كل تجمعات الفنانين والنقاد والمختصين .

والتفكير العلمى يدعونا الى ان البداية تكون بعقد حلقة بحث أو مؤتمر عام يخطط له مسبقا تخطيطا دقيقا ، بورقة عمل ودراسات تفصيلية لكل

بمشكلة على حدة ، سواء كانت مشكلات خاصة باصحاب المهنة او بمشكلاتهم مع الاجهزة التنفيذية او بمشكلات التواصل مع الجماهير او بمشكلات الابداع نفسها ، عملا على ضخ المياه الى الادوار العليا من العقل المصرى والابداع المصرى ! .. على ان تطبع هذه الابحاث قبل انعقاد المؤتمر ، الذى يجب ان يدعى اليه عدد كبير من الشخصيات العامة والمسئولين التنفيذيين واجهزة الاعلام بما فيها صحف المعارضة ، حتى يوضع كل مسئول امام مسئولياته الحقيقية ، فلا جدوى من قرارات تتم فى غياب المسئولين عن تنفيذها !

والحق ان المرء لا تتملكه اوهام عن اقتناع المسئولين والفنانين على السواء بتنفيذ القرارات التى يمكن ان يصدرها اى مؤتمر ، فتاريخ المؤتمرات فى مصر يشهد بكثرة القرارات الضخمة التى لم يتحقق منها شىء ! .. لكن أضعف الايمان هو ان الفنانين لو انغمسوا فى اعمال مثل هذا المؤتمر ، فمن الممكن ان ينجذبوا الى العمل العام والى الموقف الايجابى ، الذى نفتقده تماما منذ سنوات بعيدة ، وبدون استعادتهم له لن يمكنهم ان يتقدموا خطوة فى طريق وضعهم موضع الاحترام فى المجتمع ، حتى ولو بلغ ابداعهم الفردى اعلى القيم وحصل على ارقى الجوائز فى المحافل الدولية .

يبقى ان اعترف للقارىء اننى حين بدات كتابة هذا المقال لم اكن اقصد ان يكون هذا موضوعه ، بل كنت انوى فقط ان ابدا مقالى بمقدمة صغيرة حول ظروف الحركة الفنية ، لانطلق منها الى التعليق على عدد من المعارض الفنية الهامة التى استهل بها الموسم الفنى نشاطه ... فاذا بغول الازمة يبتلعنى ، ويبتلع معى معارض الفنانين المهضومة الحق ، ولا يبقى ثمة مساحة — او حتى طاقة لدى من فرط انهاكى — للكتابة عن اى شىء آخر ..

معذرا للقراء .. وللفنانين .. والى لقاء آخر !!

عز الدين نجيب

**اقرأ فى العدد القادم والأعداد القادمة**

**لهؤلاء الكتاب والمبدعين**

اسماعيل العادلى
السعيد محمد بدوى
د. أمينة رشيد
برتولد بريخت
كمال رمزى
سامى السلامونى
سيد البحراوى
د. رضوى عاشور
د. رمسيس عوض
د. على الراعى
د. عبد العظيم انيس
د. عبد المحسن طه بدر
د. على عشرى زايد
د. طه وادى
د. فؤاد مرسى
د. لطيفة الزيات
محمد الشربينى
محمد المخزنجى
محمد براده
محمود الوردانى
محمود درويش
منحه البطراوى
وآخرين . . .

## دار المستقبل العربى

**الثورة العلمية والتكنولوجية والعالم العربى**

مصطفى طيبه
٢١٦ صفحة
٢٦٠ قرشا

**ريح الشرق**

د. انور عبد الملك
٢٦٤ صفحة
٣٤٠ قرشا

**مصر والمسألة القومية**

صلاح زكى
١٤٠ صفحة
١٨٠ قرشا

**المشروع الصهيونى فى الفكر والتطبيق**

مجموعة من الباحثين
٢٠٢ صفحة
٢١٠ قرشا

## دار الثقافة الجديدة

**اصول اليسار الامريكى**

تاليف : تيودور دريبر
ترجمة : د. عاصم الدسوقى
٥٩٢ صفحة
٤٧٥ قرشا

**قصة السوفيت مع مصر**

حوار اجراه محمد عوده
فيليب جلاب
سعد كامل
اعده فيليب جلاب
١٦٤ صفحة
١٤٠ قرشا

**المشكلات العرقية فى افريقيا الاستوائية**

تاليف : روزا اسماعيلوفا
ترجمة سامى الرذاذ
٣٩٠ صفحة

رقم الايداع ٦١٧١/٨٣